Teresa

22

Revista de literatura brasileira

João Cabral de Melo Neto

Teresa

22

TERESA Nº 22 / 2022
JOÃO CABRAL DE MELO NETO: POESIA E OUTRAS LINGUAGENS

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Reitor Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior
Vice-reitora Profª. Drª. Maria Arminda do Nascimento Arruda

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Diretor Prof. Dr. Paulo Martins
Vice-diretora Profª. Drª. Ana Paula Torres Megiani

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
Chefe Prof. Dr. Manoel Mourivaldo Santiago Almeida
Vice-chefe Profª. Drª. Cilaine Alves Cunha

Editores responsáveis Ivan Marques, Patrícia Lino, Joana Matos Frias, Augusto Massi
Editor assistente Eduardo Marinho
Projeto gráfico André Stefanini
Revisão e preparação de texto Fábio Fujita
Pintura de capa Paulo Pasta: s/ título. Óleo sobre papel, 48 x 38 cm, 2022 | fotografia de Pedro P. Fernandes
Fotografias de João Cabral Divulgação © Verso Brasil Editora
Cartas de João Cabral a Rubem Braga © Arquivo Rubem Braga / Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.
Agradecimentos Jéssica Cristina dos Santos Jardim, Marcos Lemos Mariana Cobuci Schmidt Bastos, Paulo Pasta,Valéria Lamego, Wanderley Corino Nunes Filho

---

Catalogação na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

---

T316 Teresa [recurso eletrônico]: revista de literatura brasileira 22 / organização: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, área de literatura Brasileira. — São Paulo: FFLCH-USP, 2022.

Modo de acesso: <https://www.revistas.usp.br/teresa>
ISSN 1517-9737

1. Literatura Brasileira. 2. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 3. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.

CDD 869.9

ENSAIOS

A poesia visual e o comprometimento social de João Cabral de Melo Neto fazem dele um poeta da paisagem, entendida tanto como espectro de alcance da visão quanto espaço circunscrito na história. O presente artigo pretende, considerando o poema “De um avião”, do livro *Quaderna*, e sua relação com as linguagens verbais e não verbais, explorar esse aspecto da poesia cabralina associando-o à perspectiva que a viagem aérea proporciona. Partindo de uma fenomenologia do olhar, a ideia é analisar a proporção, aparentemente paradoxal, segundo a qual quanto maior a distância em relação ao solo, maior a proximidade em relação ao homem concebido como ser histórico.

The visual poetry and the social commitment of João Cabral de Melo Neto make him a poet of landscape, taken both as what the eye can see as space circumscribed in History. The present paper intends, considering the poem “De um avião”, from the book *Quaderna*, and its relationship with verbal and non-verbal languages, approach this aspect of João Cabral’s poetry linking it to the areal perspective of a flight. From the perspective of phenomenology of sight, the intention is to analyze the apparent paradox in the proportion according to which the higher the plane flies, the closer one gets to the human as a historical being.

DOI 10.11606/issn.2447-8997.teresa.2021.170283

Este artigo propõe uma análise de “No centenário de Mondrian”, poema de João Cabral de Melo Neto publicado em *Museu de tudo* (1975). Sem ignorar as já conhecidas semelhanças entre a plasticidade ortogonal de Piet Mondrian e a linguagem calculada de João Cabral, o artigo arrisca uma interpretação que enfatiza os aspectos mais instáveis do poema, os quais revelam um outro modo de apreensão do trabalho do artista homenageado e, ao mesmo tempo, uma revisão consciente de certos pressupostos que sustentavam a poesia cabralina desde, pelo menos, *O engenheiro* (1945).

This article intends an analysis on “No centenário de Mondrian”, poem by João Cabral de Melo Neto published in *Museu de tudo* (1975). Notwithstanding some similarity between Piet Mondrian’s orthogonal plasticity and João Cabral’s calculated language, the article ventures an emphasis on most unstable features of this poem, which discloses another way of thinking Mondrian’s work and simultaneously enquires certain postulates that supports Cabral’ poetry since at least *O engenheiro* (1945).

DOI 10.11606/issn.2447-8997.teresa.2021.170451

Considerando a interlocução entre Joaquim Cardozo e João Cabral de Melo Neto, sua apreciação será feita ao longo do poema “A luz em Joaquim Cardozo” – coligido no volume *Museu de tudo* (1975) e destacado na série de nove composições devotadas a seu interlocutor –, por meio do desempenho vocabular e sonoro da elaboração formal. Naquele texto, a figura do pintor Diego Velázquez será sublinhada como contraponto formal, inscrevendo na tradição ibérica a poética autoral.

Considering the interlocution between Joaquim Cardozo and João Cabral de Melo Neto, their appreciation will be made throughout the poem “A luz em Joaquim Cardozo” – collected in volume *Museu de tudo* (1975) and highlighted in the series of the nine compositions devoted to his interlocutor –, through vocabulary and sound performance of the formal elaboration. In that text, the figure of Diego Velázquez will be pointed out as formal counterpoint, inscribing in the Iberian tradition the authorial poetic.

DOI 10.11606/issn.2447-8997.teresa.2021.172465

Peça fundamental na obra de João Cabral de Melo Neto, o livro Museu de tudo exibe, em seu arrojado título, uma metáfora que será reforçada no poema de abertura. Na direção apontada pelo autor, propõe-se uma aproximação crítica que considera algumas reflexões em torno do conceito de museu, bem como estabelece certos diálogos com projetos concretos e utópicos, sem perder de vista as circunstâncias à volta da publicação e seu enquadramento crítico no percurso poético cabralino.

Keystone of João Cabral de Melo Neto's work, the book Museu de tudo [Museum of Everything] displays in its bold title a metaphor also underscored in its opening poem. Following the author's idea, this article intends to approach some theoretical reflections surrounding the concept of museum as well as to establish a dialogue with concrete or utopian museum projects. The book will be analyzed without losing sight of its critical reception and of its place in the development of Cabral's poetry.

DOI 10.11606/issn.2447-8997.teresa.2021.170447

Uma obsessão pelo número quatro: João Cabral, a política e o ofício de editor e impressor

Valéria Lamego

João Cabral de Melo Neto, além de grande poeta, foi impressor e editor. Uma de suas obsessões, tal como Pernambuco e Espanha, era o número quatro. Antes de o numeral surgir como elemento ordenador em sua poesia, mostraremos aqui como ele esteve intrinsecamente relacionado às suas atividades de editor-impressor desenvolvidas em três momentos de sua vida: no início e final dos anos 1940 e na década de 1950. Paralelamente, descortinamos os momentos políticos vividos pelo poeta, tanto em Recife, durante sua juventude, como na Espanha de final de 1940 e no Brasil nos anos 1950.

As well as acclaimed poet, João Cabral de Melo Neto was also a printer and editor. Among his obsessions, besides Pernambuco and Spain, was the number four. The present text demonstrates that even before the number cropped up as an element structuring his poetry, it was intrinsically related to the activities as printer-editor he exercised during three moments of his life: in the early and late 1940s and in the 1950s. In parallel, the text uncovers the political backdrop of the poet's existence, during his youth in Recife, in late 1940s Spain and in 1950s Brazil.

DOI 10.11606/issn.2447-8997.teresa.2021.172989

Apagamentos críticos: João Cabral, uma fonte contaminada

Priscila Monteiro

João Cabral não foi apenas um bom poeta, mas também um crítico competente, razão pela qual é possível considerar que seus contributos tenham auxiliado a forjar parte daquilo que hoje é conhecido como sua obra. Diante da possibilidade de consultar fontes documentais que extrapolam a impessoalidade sustentada pelo poeta, abre-se a hipótese de que o artifício de demonstrar somente aquilo que o autor gostaria que fosse visto em sua produção também seja aplicável ao valor daquilo que foi omitido. Tal leitura ganha força quando observadas a republicação de *Aniki bobó* e a dinâmica de outros títulos frente ao código bibliográfico, visto que dão ênfase a um nível compositivo autoral pouco explorado.

João Cabral was not only a skilled poet, he was also a skilled critic, which is why it is possible to say that his contributions have helped to forge part of what is now acknowledged as his work. Given the possibility of consulting documentary sources that go beyond the impersonality sustained by the poet, a hypothesis arises: it may be that the artifice of demonstrating only what the author would like to be seen in his production is also applicable to the value of what was omitted. Such reading gains strength when observing the republication of *Aniki bobó* and the dynamics of other titles when compared to the bibliographic code, as they emphasize an authorial compositional level which is still only marginally explored.

DOI 10.11606/issn.2447-8997.teresa.2021.190474

João Cabral e a tauromaquia ou o verso entre a vida e a morte

Nylcéa Thereza de Siqueira Pedra

Os anos vividos na Espanha foram decisivos para o fazer poético de João Cabral de Melo Neto. Naquele país, além do diálogo mantido com outros escritores e pintores, o poeta pôde conhecer e transpor aos seus versos as artes populares do flamenco e da tauromaquia. No presente artigo, propomo-nos realizar a aproximação entre a arte do *toreo* e a arte cabralina de compor versos. Na figura da *plaza de toros*, do toureiro e do touro, analisamos a apreensão que João Cabral realiza desses elementos não apenas como motivo poético, mas como artefatos para pensar o seu próprio ofício de poeta.

The years João Cabral de Melo Neto spent in Spain were crucial for his poetic performance. In that country, the poet was not only in dialogue with other writers and painters, but was also able to know and put the popular arts of flamenco and tauromachy into his poetry. The present paper bridges a connection between the *toreo* art and the *cabralina* art of verse composing. We analyze the poet's apprehension of the *plaza de toros*, the bullfighter and the bull not only as poetic motifs, but as artifacts through which he examines his own poetic craft.

DOI 10.11606/issn.2447-8997.teresa.2021.169483

Ninfa líquida: o corpo indomável em João Cabral de Melo Neto

Maura Voltarelli Roque

Este artigo busca pensar as figurações da Ninfa enquanto forma feminina em movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto. Para desdobrar o que vemos como uma luta tensa com o fluido na poética cabralina, propomos uma leitura de “Estudos para uma bailadora andaluza” em seus ritmos intermitentes de contenção e explosão, próprios do flamenco, em que as variações de um corpo em dança são também as variações de uma obra que se abre em sua tensão dialética fundamental.

INÉDITOS E RAROS

POESIA

LIVROS NA MESA

EDITORIAL

CONSULADO GERAL DO BRASIL

(Sello consular)

(Firma)

João Cabral de Melo Neto

Domicilio: Muntaner, 444-3º

Desde a sua estreia, com *Pedra do sono*, João Cabral de Melo Neto estabeleceu uma intensa relação com outras linguagens artísticas, notadamente a pintura e a arquitetura. Esse dado talvez ajude a compreender a singularidade de sua produção poética na moderna literatura em língua portuguesa. Tal interesse pelas outras artes incluía ainda o gosto pelas artes gráficas, que se aprofundou em Barcelona, quando o poeta editou e imprimiu a série de volumes do selo O Livro Inconsútil. Também na Espanha, João Cabral manteve um apaixonado convívio com expressões artísticas populares como o flamenco e a tourada, das quais extraiu lições e paradigmas para a sua arte poética. O trânsito entre a poesia e outras linguagens está estreitamente ligado a traços distintivos e essenciais da obra cabralina, tais como a visualidade, o construtivismo, a obsessão geométrica, entre outros, ao mesmo tempo em que os colocam em tensão. É o que revelam os artigos reunidos neste vigésimo segundo número da revista *Teresa*, cuja publicação foi motivada pelo centenário de nascimento do poeta pernambucano, comemorado em 2020.

A poetização da paisagem, considerada, enquanto espaço e geografia humana, a partir da perspectiva área, é o tema do ensaio que abre o dossiê, "Paisagem: distância e compreensão em João Cabral de Melo Neto", escrito por Marise Hansen. Analisando o poema "De um avião", do livro *Quaderna* (1960), a autora mostra como a paisagem nordestina, tematizada desde os versos de *O cão sem plumas*, é transfigurada em "quadro cubista", ao mesmo tempo em que o poeta realiza um "movimento de descida ao fundo", reencontrando, por meio da memória, o real.

O diálogo com a pintura é especialmente marcante no livro *Museu de tudo*, abordado com diferentes perspectivas nos três ensaios seguintes. Em "O duplo ou a metade: João Cabral via Mondrian", Renan Nuernberger discute a internalização, como procedimento estilístico, do

conhecimento sobre arte moderna acumulado pelo poeta. Em sua leitura do poema "No centenário de Mondrian", o ensaísta observa, para além da apreensão do trabalho do artista homenageado, a revisão de pressupostos que até então sustentavam a poética cabralina, com o ideal da "resistência mineral" cedendo espaço à busca de uma "controlada explosão". Por sua vez, Éverton Barbosa Correia, autor de "A luz em João Cabral: luz balão, luz redoma, luz Velázquez e luz Cardozo", examina o retrato do poeta e amigo Joaquim Cardozo, que aparece refletido e iluminado pela pintura de Diego Velázquez. Já o ensaio de Rafaela Cardeal, intitulado "O museu portátil de João Cabral de Melo Neto", identifica na coletânea publicada em 1975 — que, por sua aparência caótica, traiu as expectativas de muitos leitores, acostumados ao construtivismo do poeta — a criação de um inventário poético, realizada de modo calculado, a partir de um rigoroso "gesto curatorial". *Museu de tudo* seria, assim, "espaço privilegiado e estratégico de visão, retrospectiva e prospectiva, da poesia cabralina".

Na sequência, dois artigos tratam das relações de João Cabral com a edição e a construção do objeto-livro. Em "Uma obsessão pelo número 4: João Cabral, a política e o ofício de editor e impressor", Valéria Lamego relaciona a ideia fixa do numeral 4 com o ato de imprimir e aponta uma continuidade entre a experiência do poeta como editor e tipógrafo e sua pesquisa formal em torno do dualismo e da "quaternidade", radicalizada nos anos 1960 com a publicação dos volumes *Serial* e *A educação pela pedra*. No entender de Priscila Monteiro, que assina o ensaio seguinte, "Apagamentos críticos: João Cabral, uma fonte contaminada", o autor de *Aniki bóbó*, livro de 1958 concebido em parceria com o artista Aloísio Magalhães, da oficina O Gráfico Amador, comportava-se "como um experimentador gráfico, não apenas como um poeta". Por essa razão, segundo a ensaísta, a crítica deveria dar mais valor às edições artesanais do poeta, ainda que tenham sido excluídas de suas obras completas, e ao "nível compositivo autoral" manifestado nessa "dinâmica de livro".

As artes populares do flamenco e da tourada são focalizadas em outro par de ensaios. Em "João Cabral e a tauromaquia ou o verso entre a vida e a morte", Nylcéa Thereza de Siqueira Pedra reflete sobre a aproximação entre a arte de tourear, esvaziada do seu caráter mítico e folclórico, e a arte poética cabralina, o "embate travado com a folha de papel em branco". Por sua vez, em "Ninfa líquida: o corpo indomável em João Cabral de Melo Neto", Maura Voltarelli Roque analisa "Estudos para uma bailadora andaluza", poema de abertura de *Quaderna*, propondo uma

correspondência entre as variações do corpo que dança e "as variações de uma obra que se abre em sua tensão dialética fundamental". Nas palavras da ensaísta, "o flamenco, mais especificamente o *cante jondo* com o seu teor emocional, cumpre o papel sintomático de corroer por dentro a obsessiva vontade de construção que está no centro da obra cabralina".

"Poesia e emoção" é o título do artigo de Adalberto Müller, que se se detém sobre a *machine à émouvoir* do poeta-engenheiro a fim de pensar a relação da "máquina" com a emoção e a dimensão ética da poesia. "A famosa rigidez do poema de João Cabral é apenas relativa", conclui o autor. "Na leitura, a emoção é viva, a estrutura se desarma, e o poema voa no espaço-tempo". Por fim, o último artigo, "Poesia, trabalho e guerra fria", de Carlos Pires, aborda o retorno do poeta ao Brasil nos anos 1950, após a acusação de subversão política, e seu esforço de revisão do "esteticismo" que marcara seus primeiros livros — época em que o autor de *O cão sem plumas* buscou ressaltar o trabalho técnico e a desmistificação do ofício do poeta.

Na seção "Inéditos e raros", a revista apresenta um poema inédito de João Cabral que chegou a integrar a primeira versão do livro *A escola das facas*, de 1980, a princípio intitulado *Poemas pernambucanos*. Traz ainda três cartas inéditas, endereçadas em 1966 a Rubem Braga, um dos fundadores da Editora do Autor, nas quais o poeta, qualificando-se como "escritor ex-tipógrafo", encaminha comentários e instruções sobre a edição dos livros *A educação pela pedra* e *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*. Na sequência, o leitor encontra duas amostras de uma produção desconhecida de João Cabral: os breves textos de crítica literária que ele escreveu em 1953, no Rio de Janeiro, para programas da Rádio Clube do Brasil. Os que a *Teresa* publica tratam da obra *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, cujo aparecimento foi celebrado pelo poeta como um "verdadeiro manifesto". Encerrando o conjunto de documentos, apresentamos três artigos de sua autoria, publicados em diferentes épocas na imprensa, que contemplam os temas da pintura, das artes gráficas e da tauromaquia. Para essa seção, contribuíram os pesquisadores Marcelo Bortoloti, Rafael Ireno, Edneia Rodrigues Ribeiro e Ivan Marques.

Poemas de Alcides Villaça e Ricardo Aleixo ocupam as páginas da seção "Poesia", reservadas a composições inéditas de importantes autores da poesia brasileira contemporânea. Por fim, na última seção, "Livros na mesa", o leitor encontra resenhas escritas por Paulo Ferraz, Cristiano

Santiago Ramos e Marlon Augusto Barbosa, tratando, respectivamente, dos livros *Fotobiografia de João Cabral de Melo Neto*, organizado por Eucanaã Ferraz, *João Cabral de ponta a ponta*, de Antonio Carlos Secchin, e *Sena & Sophia: centenários*, organizado por Gilda Santos, Luci Ruas e Teresa Cristina Cerdeira — este último reúne textos sobre as obras dos poetas portugueses Jorge de Sena e Sofia de Mello Breyner Andresen, que foi grande amiga de João Cabral.

Um excelente ponto de partida para a leitura dos textos que compõem este número da *Teresa* é o ensaio "Literatura e poesia", de Sérgio Buarque de Holanda, que a revista estampa em suas páginas iniciais, na seção intitulada "Página aberta". Trata-se do texto de uma conferência pronunciada em 1950, em São Paulo, na qual o crítico literário, embora sem citar diretamente João Cabral — o que é feito apenas uma vez, de passagem — defende ideias que eram caras à sua poética. O ensaísta critica a Geração de 45, os herdeiros do Romantismo e a extensa linhagem de poetas que se fascina com o mistério da poesia, "definida em contraste com toda atividade da inteligência". A defesa do "trabalho" e da intrusão da crítica na elaboração do poema constitui exatamente o núcleo da poética cabralina.

Desejamos a todos uma leitura proveitosa e prazerosa.

Ivan Marques – Patrícia Lino – Joana Matos Frias – Augusto Massi

PÁGINA ABERTA

PUBLICO

LITERATURA E POESIA

SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA

Meus amigos do Clube de Poesia quiseram que a noite de hoje fosse reservada à palavra de quem, sendo mau orador ou conferencista, ainda apresenta para sua desvantagem esta singular anomalia entre escritores brasileiros: jamais escreveu uma linha de poesia. E como o motivo do convite que me dirigiram e as razões de minha audácia em aceitá-lo se fundam na circunstância de exercer eu a atividade de crítico, o que supõe, se não a familiaridade, ao menos o contacto assíduo com os problemas da estética literária, parece explicável que eu comece por falar-vos nas relações que a meu ver prevalecem entre a poesia e a crítica. Será isto um pouco uma apologia *pro domo*, mas poderá ser, ao mesmo tempo, o meio de abordar um tema que julgo oportuno.

Nada mais fácil, nem mais tentador, em realidade, do que apresentar poesia e crítica como duas manifestações radicalmente antagônicas e que nunca viveram em boa companhia sob o mesmo teto. É um prazer para o espírito poder descansar nessas delimitações rígidas, sugestivas, lapidares, que consentem num abandono de toda inquirição mais profunda. Não admira que se tenha procurado definir aquelas duas manifestações pela energia com que parecem excluir-se mutuamente, e não estão longe os dias em que certa escola de poetas procurou explorar ao extremo esse pretenso antagonismo.

O verdadeiro, o genuíno poeta para os surrealistas era o que sabia alcandorar-se nos sublimes balbucios do subconsciente, ao ponto de poder dispensar qualquer colaboração da inteligência discriminadora e discursiva. O subconsciente gera a poesia, assim como o oceano gera as ondas, naturalmente e sem trabalho. Por que admitir a intrusão da crítica, quer dizer, da razão, do discurso, da ideia, das abstrações intelectuais, na elaboração poética? O raciocínio é plenamente consequente. Baseia-se em noções acumuladas e assentadas através de muitos anos de estudo laborioso e atento. Apoia-se em uma prestigiosa gíria científica,

fruto maduro de graves indagações. E em essência nada tem de alarmantemente revolucionário. O romantismo, nas suas expressões mais típicas, não pretendera outra coisa. O cartaz da espontaneidade criadora, da sagrada inspiração, do transe divino, foi característico desse, como de todos os outros misticismos e alexandrinismos.

Apenas o que pretendiam, ao menos teoricamente, os surrealistas, era realizar a poesia em sua essência misteriosa e única, a poesia definida em contraste com toda atividade da inteligência, a poesia por oposição à crítica. E empenharam-se tão exasperadamente em descobrir o segredo dela, que acabaram por forjar uma chave falsa: qualquer indivíduo medianamente dotado é capaz de uma obra de gênio, desde que saiba colocar-se em estado de poder captar as inefáveis mensagens do subconsciente. Graças a certas receitas ao alcance de todos, esse estado torna-se prontamente acessível. O mundo exterior cessará então de existir, ao mesmo tempo em que se abrirão novos mundos fantásticos e ainda mal suspeitados. O poeta não vê mais com os olhos, mas apesar dos olhos.

Em verdade, a oposição entre poesia e crítica procede apenas de uma simplificação didática e não pode ser aceita ao pé da letra. Se fossemos aceitá-la ao pé da letra, teríamos de conceber o crítico ideal como um monstro de abstrações, armado, dos pés à cabeça, de fórmulas defuntas e ressequidas, sempre pronto a aplicá-las à vida numerosa e multiforme. E se quiséssemos imagens em que se exprimisse mais concretamente essa pretensa oposição, diríamos que a crítica está para a poesia na relação em que está um cemitério para um hospital de alienados. O contraste rancoroso que se procurou criar entre as duas espécies literárias, corresponde bem ao intelectualismo exacerbado de nosso século, em que as ideias suplantaram violentamente os fatos, em que os conceitos formados da realidade se substituíram à própria realidade. Os quadros fixos, imutáveis e irredutíveis, são um apanágio do mundo das ideias. Fora dele, na vida quotidiana, nada existe isolado, nada tem por si só significação plena.

A verdade é que o primeiro passo da atividade crítica se confunde na própria elaboração poética. Apenas os seguintes estarão nos reflexos que o produto de semelhante elaboração irá encontrar no público ledor. Nessa reação dos leitores há, por sua vez, uma parte apreciável de re-criação. Cada indivíduo, cada época, re-cria as obras de arte segundo sistemas de gosto ou padrões impessoais de julgamento que lhe são

próprios e familiares. É em virtude dessa re-criação — ou seja, criação continuada e sempre renovada — que Homero ou Cervantes passam a ser em realidade nossos contemporâneos, compondo uma ordem simultânea com todos os outros autores do passado e do presente, embora signifiquem para nós qualquer coisa de bem diverso daquilo que significaram para os homens do seu século. A grande função da crítica, sua legitimação, até certo ponto, está na parcela decisiva com que pode colaborar naquele esforço de re-criação. Ela dilata no tempo e no espaço, um elemento vital do próprio processo de elaboração poética. E nesse sentido não é exagero dizer que a crítica pode ser, a seu modo, verdadeiramente criadora.

O culto exclusivista e ciumento à espontaneidade, à facilidade, foi uma superstição romântica, a mesma superstição que Matthew Arnold denunciou com tanta justeza nos poetas ingleses da primeira metade do seu século. Por força de tal superstição foi que, a despeito de toda a energia criadora de tais poetas, eles deixaram no crítico uma irresistível impressão de insuficiência e prematuridade. Semelhante impressão pode igualmente ocorrer-nos a cada passo diante das produções da poesia brasileira, a de ontem como a de hoje. Durante os anos de 1930, tirados uns poucos nomes de exceção, quase todos vindos de uma geração anterior, o papel da poesia em nossa vida literária ficara relegado a plano francamente secundário, em comparação com outros gêneros. Enquanto nossa prosa de ficção, por exemplo, adquiria uma importância considerável, quase poderíamos dizer desproporcionada se posta em confronto com outras formas de expressão literária, a poesia tendia, ao contrário, a estiolar-se como se não descobrisse em si mesma razões plausíveis para viver. Isso se explica, em grande parte, pela circunstância de ser a literatura de ficção naturalmente mais insensível à ilusão de pureza e autenticidade que hoje persegue a poesia.

Foi graças ao movimento modernista de 1922, reação oportuna contra os formalismos academizantes que nos anos 20 metrificavam pomposamente, contra aquela “mentalidade própria para o soneto” que tão bem descreveu certa vez, naqueles anos, o crítico e poeta bissexto Prudente de Morais, neto, que se abriram perspectivas inesperadamente vastas no remanso de nossa literatura. Mas surgiu o que costuma surgir facilmente no Brasil em casos semelhantes. O lirismo, que na tradição portuguesa e brasileira jamais pediu forte disciplina, nem rigor, mas, quando muito, aparato formal, polimento e alguma compostura, ganhou

bem pouco com a mudança. E a ação do modernismo, nesse aspecto, teria sido antes de deplorar do que de aprovar, não fosse meia dúzia de exceções, se tanto, que lhe asseguram prestígio.

É claro que não se pode julgar da ação do modernismo encarando-o apenas em sua atitude negativista, que foi às vezes injusta, mas sempre oportuna, ou fazendo abstração de tudo quanto trouxe, afinal, de positivo. No momento em que ele renunciou às preocupações puramente estéticas foi para dedicar-se a temas deliberadamente nacionais e até nacionalistas. Muitos dos pioneiros do modernismo enveredaram de súbito e quase simultaneamente pelo novo caminho. "Noturno de Belo Horizonte", *Pau Brasil*, "Evocação do Recife", *Raça* foram alguns dos marcos inaugurais dessa orientação. O próprio *Macunaíma*, se quiserem enquadrá-lo em algum gênero, foi, mais do que outra coisa, obra de poesia. Desse modo se inaugurou, em literatura, aquilo a que poderíamos chamar um exame de consciência do Brasil. Mais tarde esse exame passou a ser feito pelos sociólogos, pelos historiadores, quando muito pelos romancistas. E foi bom que isso se desse, pois o abuso de um determinado tema, a exigência de que seja tratado, quase com exclusão de outros, quando não indica pobreza de recursos em um artista, conduz com frequência a ela.

A presença dos "bons temas", isto é, ilustres e válidos por si mesmos, tende constantemente a suprir e a dispensar virtudes mais insignes. É que tornando possível uma parcimônia maior do engenho e arte do poeta, uma vez que se substitui a eles, acaba naturalmente por anulá-los. O resultado, entre nós, de semelhante experiência foi que, extinguindo-se a moda da poesia de tema brasileiro, nascida em grande parte da ilusão de que toda arte autêntica é autenticamente nacional, isto é, baseada em motivos nacionais, de preferência pitorescos e excitantes, foram muito poucos os que se salvaram. Ou melhor, salvaram-se aqueles que, embora momentaneamente tentados pela moda, puderam provar, ao cabo, que não dependiam dela.

Não direi, no entanto, da crise poética manifestada em grande parte com essas condições, que resultou apenas da circunstância de se ter mostrado subitamente a inanidade de uma tendência passageira. Parecem-me suas razões bem mais fundamentais do que o leva a crer tal sugestão. E não poderia fazer melhor agora do que reproduzir os comentários que publiquei há dez anos — precisamente em 15 de Setembro de 1940 —quando por algum tempo sucedi ao nosso saudoso

Mário de Andrade nos rodapés semanais de crítica literária do *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro.

"Se é bem certo", perguntava então, "que existe hoje uma crise de poesia, não deveríamos atribuí-la antes à existência de algum mal congênito em nossas letras, que até agora se têm transformado menos pela progressão contínua do que por meio de revoluções periódicas? Isso faz com que a cada impulso renovador se siga invariavelmente uma longa fase de rotina e relaxamento." E acrescentava: "Não estou muito longe de crer que presentemente a revolução necessária seria uma contrarrevolução. Em outras palavras, um movimento tendente a restabelecer, nos devidos limites, a "mentalidade própria para o soneto".

"O caso do surrealismo, de que há pouco me vali, serve para ilustrar um dos traços peculiares a essa crise da poesia. Não há dúvida que como escola ele pertence hoje ao passado e deu tudo quanto tinha a dar. Mas o terreno em que brotou e frutificou, é o mesmo terreno que pisamos ainda agora. Nós, homens de 1940, continuamos a viver em pleno romantismo, e uma das terapêuticas para o romantismo está em analisá-lo. Por isso convém que em todo verdadeiro poeta haja também um crítico vigilante e atento. Existe talvez um vício de sistematização, vício pedagógico, na tendência para separar permanentemente, como dois momentos distintos na criação literária, a parte da crítica e a parte da criação. É excelente, por este motivo, que a poetas, de preferência, se confie a crítica profissional. Os grandes exemplos de um Coleridge e de um Baudelaire servem para mostrar a que ponto isso pode ser exato. E para que ir tão longe sem evocar o nome ilustre que me precedeu nestas colunas? Em Mário de Andrade o crítico esteve sempre à altura do poeta."

Evocando a figura de um dos grandes arautos da geração modernista eu tinha bem consciência de que, apesar de todas as distâncias que nos separavam, as palavras onde pusera minha inquietação diante dos rumos ou da falta de rumos de nossa poesia, não destoariam muito de seu próprio modo de pensar. Estou ainda lembrado de que, achando-me no Rio de Janeiro em 1922 e representando ali a revista *Klaxon*, tive ocasião de enviar-lhe como colaboração para o órgão do movimento, um excelente soneto escrito por um dos nossos companheiros cariocas. A recusa em publicá-lo, segundo explicaria Mário mais tarde, em carta ao poeta e a mim, não vinha de qualquer prevenção particular contra aquela ou outra forma fixa de poesia, mas da conveniência de se abandonar, ao menos provisoriamente uma forma que se convertera em simples receita.

Era o meio de se recuperar um contato direto com a poesia, cortando as teias de aranha em que ela se envolvera e que a escondiam. Em realidade não havia entre os modernistas de 22 nenhuma oposição irreconciliável e de princípio às formas fixas, inclusive ao soneto, como há hoje quem o julgue e como certas aparências ilusórias parecem indicar.

É natural que, em muitos aspectos, o modernismo constituísse uma inversão meticulosa dos graves padrões formais outrora consagrados. Ao verso alexandrino opuseram-se os ritmos inumeráveis e dissolutos. À solenidade parnasiana, o prosaico, o coloquial, o anedótico. À linguagem rebuscada, o falar caseiro e simples. Liberdade, liberdade total e sem limites: esse o *slogan* permanente dos novos revolucionários. Diante das constrições e dos artifícios imperantes, não parecia existir mais do que essa alternativa.

Contudo, não entraria, por sua vez, nessa palavra de ordem, algum malicioso artifício? A genuína, a intolerante opressão contra a qual se levantavam, não vinha propriamente do rigor, vinha da rotina. O que agora se impunha não era tanto uma *liberdade de*, como uma *liberdade para*. Quanto a isso não se iludiam as figuras mais expressivas do movimento, embora a maioria deixasse de entender a distinção sutil e se submetesse, por fim, ao acalento da palavra mágica.

O grupo de poetas novos que ultimamente se tem erguido contra a herança de 22 tão pouco a compreendeu, e tomou por característico do movimento o que não passava de sua degenerescência. Em certo sentido tinham suas razões para isso, porque, tomado em bloco, o modernismo foi um movimento negativista e não poderia deixar de sê-lo. O lema orgulhoso que ostentara, prestou-se a fatais equívocos e representara em suma um simples toque de reunir: não procurou direções ou caminhos. E a liberdade sem peias bem pode ser a fonte de uma nova rotina, mais perigosa, talvez, do que a antiga, por que irresponsável.

Foi pensando nessa espécie de rotina que ousei falar na necessidade de uma contrarrevolução. Minhas palavras tinham então um valor de certo modo metafórico ou relativo a uma situação determinada, pois não acredito sinceramente, jamais acreditei, que as contrarrevoluções e os retrocessos sejam desejáveis ou sequer possíveis. Nestes dez anos muitas coisas mudaram, em verdade, e pode-se dizer que atualmente certos poetas se compenetram melhor, ao menos em teoria, de que a verdadeira arte requer labor constante e ativo, nunca o abandono ao acaso das inspirações ou a preguiçosa aquiescência às fórmulas consagradas.

Tendo de retomar, diante da atual perspectiva, que não é a de 1940 e nem a de 1922, o problema da poesia nova, eu não o colocaria nos mesmos termos. Não é o formalismo nem é a preocupação com os problemas de técnica o que, segundo creio, faz falta às nossas gerações atuais. Meu receio está apenas em que a atenção dada a tais problemas parece provir, em muitos casos, de uma atitude polêmica em face das gerações anteriores, à simples vontade de sobressair delas e resultaria em parte da inspiração de modelos estrangeiros e ilustres. Já me ocorreu dizer, a esse propósito, que entre nós, mais do que em terras de cultura intelectual muito assentada, é costume abraçarem-se ideias na aparência plausíveis, não tanto com o fervor, mas com o ciúme intransigente dos neófitos. Ciúme que não impede, por sua vez, uma atitude de docilidade inerte em face dessas ideias e que nasce, não raro, de uma imperfeita compreensão do que elas em realidade significam. E não é esse o germe normal de uma nova espécie de rotina, semelhante às que inspiram e exigem, entre nós, aquelas periódicas revoluções inovadoras? A facilidade com que muitas dessas ideias se expandem não viria de uma adesão superficial e exterior a elas e que se torna veemente e intransigente justamente porque é superficial?

A prova de que em muitos casos as preocupações técnicas e formais vêm de um impulso exterior e não nascem verdadeiramente do íntimo daqueles que lhes proclamam a necessidade, está em que sua vontade de ultrapassar as formas literárias mais generalizadas na geração que os precedeu se realiza não tanto por um ato de superação, que seria sem dúvida desejável, como, no fundo, pelo retrocesso às expressões transactas. Seu triunfo é, em todos os sentidos, uma vitória da facilidade, pois não se faz mister, então, um gesto ativo de criação, já que existe ao alcance da mão a fórmula feita. E é a vitória dessa espécie de parnasianismo latente que, sob aparências exteriores diversas, tem prevalecido constantemente em nossa poesia, mesmo na que precede ao Parnasianismo.

À origem desse traço constante parece situar-se a crença, que herdamos insensivelmente das antigas construções retóricas, na existência de dois tipos de estilo fundamentalmente distintos e que não se podem confundir sob pena de morte. Se um deles se adapta às formas apuradas ou insignes, à tragédia, à poesia épica, à locução nobre, ao verbo patético, o outro tem seu terreno de eleição em manifestações mais rudes e vulgares: na comédia, na sátira, na descrição realista, na preocupação

do pormenor concreto ou simplesmente grotesco. Ambos são explicáveis segundo os padrões ancestrais, a presença de classes diversas, segregadas, porém, umas das outras, e organizadas em rígida hierarquia.

Os modernistas de 22 tentaram reagir, muitas vezes desajeitadamente, contra a concepção hierárquica dos temas, dos sentimentos, das expressões literárias, introduzindo em suas composições o prosaísmo voluntário, a ironia, a anedota e mesmo — para recorrer a uma fórmula que se tornou célebre — a poesia piada. Muitos dos seus censores atuais e em particular os censores desse admirável poeta que é Carlos Drummond de Andrade, o que efetivamente pretendem é a restauração exclusivista da linguagem poética, mergulho no que parecem ser as puras formas do lirismo, capazes de nos imunizar contra os contágios plebeus e profanos. Em outras palavras, nas palavras da antiga retórica, desejam em sua integridade e intangibilidade a preeminência do *sermo sublimis*, que mãos heréticas não se pejaram de misturar democraticamente ao *sermo humilis*, apropriado, este, ao discurso vulgar e à sátira, não à poesia genuína.

A posição dos que aspiram àquela intangibilidade parece reforçar-se ante a atualidade aparente de certos debates acerca do caráter peculiar do moderno "idioma" poético. Moderno, isto é, como vem sendo praticado desde o século passado e sobretudo depois que os poetas, na expressão de um deles, pretenderam manifestar o inexprimível por meio de um "imenso e metódico desregramento de todos os sentidos".

Mas o que em realidade deparamos nesse idioma, com suas fraturas sintáxicas, sua abolição dos elementos habituais de transição prosódica, suas metáforas inesperadas e violentas, é o contrário de uma depuração ou sublimação retórica; é um esforço de inclusão crescente, que não recua, se preciso, diante do próprio trocadilho ou da piada.

Querer converter em bandeira de qualquer movimento renovador a campanha, não já contra os *clichês* modernistas, o que seria admissível e louvável, mas contra o seu "prosaísmo", como o fez, entre outros, um arauto dessa discutida "geração de 45", o meu prezado amigo Domingos Carvalho da Silva, parece-me que é apenas uma das transigências com o nosso latente parnasianismo. Seria de todo desejável que os adeptos desse ponto de vista começassem por uma redefinição precisa do que sejam realmente o poético e o prosaico.

De passagem caberia lembrar-lhes como o prosaísmo pode, em muitos casos, servir para dar maior intensidade à linguagem poética. É o que o

demonstra largamente — para citar apenas este exemplo — a experiência da moderna poesia inglesa, que precisando buscar antecedentes para a ambição de manifestar um mundo cambiante e complexo, teve de recorrer à literatura barroca e seiscentista de um Donne e de um Marvell. Ou seja, a uma literatura que ignorava, talvez deliberadamente, a divisão estipulada pela antiga Retórica entre o estilo nobre e o remisso.

O outro ponto de vista largamente partilhado pelos nossos mais recentes inovadores da poesia, em sua campanha contra a geração precedente, é o da necessidade de voltarmos consistentemente ao zelo formal e formalístico. Zelo que, de certo modo, já floresceu na poesia, por vezes excelente, do Sr. João Cabral de Melo Neto, por exemplo, ou do Sr. José Paulo Moreira da Fonseca, e não só na poesia como nas importantes pesquisas técnicas do Sr. Péricles Eugenio da Silva Ramos.

Este último censura no modernismo o ter sido formalmente uma aventura sem disciplina, que por outro lado — acrescenta — não soube alijar de si o "prosaico e o excrescente". É certo que semelhante aventura terá tido, a seu ver, uma virtude inegável: "a de liquidar uma vez por todas (?) a pretensão de o verso por si só ser poesia". O neomodernismo, nessas condições — observa ainda — "não é nem pode mesmo ser uma negação do modernismo; ao contrário, é uma resultante, um produto fundamentado de sua evolução. A esta altura só um perigo o ameaça: o de cair na repetição das velhas formas e dos velhos processos, embora forma nada tenha a ver com fôrma. Contra esse mal é que devemos precaver-nos, pois técnica sozinha também não faz poesia".

Desse perigo, que tão bem assinala o poeta de *Lamentação Floral*, não parecem muito cônscios, em verdade, alguns dos seus companheiros de geração. Em alguns deles parece certo, aliás, que o formalismo, a exigência de rigor técnico, até a exigência de recuperação das formas regulares e canônicas não passa, como já foi dito aqui, de argumento polêmico e de combate. Ainda nessa pugnacidade se revelam eles, por menos que alguns o queiram, tributários fiéis da mesma geração modernista de 1922, transformada agora em alvo de suas críticas.

Seria ilusório pensar que tais exigências proviessem em geral de uma inelutável necessidade e significassem mais do que mero artifício ornamental. Ou que participassem verdadeiramente dos esforços empreendidos entre literaturas mais ilustres do que a nossa no sentido de se descobrirem as leis secretas onde há de descansar perenemente uma criação literária digna desse nome.

Assim como até agora não foi dado aos nossos inovadores, em geral tão apegados à linguagem poética e alevantada, explicar o que seja o poético e o prosaico, não se pode dizer que a presença daqueles esforços tenha logrado criar até agora o que seria talvez lícito esperar deles: alguma nova poética fundada nas boas lições dos antigos e modernos e suficientemente prestigiosa para conter todos os desvarios formais nos seus justos limites. Qualquer coisa, enfim, que fosse para o nosso tempo o que foi principalmente, para os autores seiscentistas e não menos para o classicismo francês, a *Poética* de Aristóteles, a partir do dia em que a retiraram da sombra onde permanecera através de toda a Idade Média e mesmo durante a antiguidade clássica. Os que assim o fizessem, não direi que teriam realizado alguma coisa de positivo em favor da poesia, mas suponho que realizariam muito em benefício da própria coerência.

Pois o certo é que sem essa espécie de código formal, ou de alguma doutrina estética bem fundada, não vejo realmente como se possa tentar qualquer revisão de valores que tenha por base, sobretudo, critérios rigorosamente formalísticos. E assim, ou a revisão proposta não passa de mero argumento ou representará apenas, e então seria preciso confessá-lo com franqueza, um puro e simples retrocesso às posições combatidas pelos modernistas de 22.

Não quero encerrar estes comentários sem algumas reflexões acerca de uma atitude que me parece insistente entre nossos novos poetas e escritores em geral e que se associa em parte aos preconceitos assinalados. Refiro-me à superestimação, comum entre nós, da atividade literária e poética apresentada como fim exclusivo do verdadeiro autor, e que, não fossem certas contingências deploráveis da existência terrena, deveriam abolir as demais atividades. Contra esta opinião eu gostaria de sugerir a leitura das exortações que formam todo o décimo primeiro capítulo da *Biografia Literária* de um grande poeta e crítico: Samuel Taylor Coleridge. Nelas se mostra como a concentração de todos os sentimentos e pensamentos de um escritor na simples atividade literária resulta, ao cabo, em cérebros desertos e em corações vazios.

Sei que essa superestimação absorvente das letras, que se encontra à base de todas as teorias tendentes a imunizá-las e especialmente a imunizar a poesia de contatos profanos e prosaicos, se apoia largamente nas velhas doutrinas da Arte pela Arte. Quero crer, todavia, que no caso brasileiro o gosto desmesurado da literatura pura, das “belas letras”, participa antes do mais de algum vício de nossa formação nacional. Refiro-me naturalmente a

esse gosto que se detém nas aparências mais estritamente ornamentais da expressão e que tende a conferir aos seus portadores um prestígio estranho à própria esfera da vida intelectual e artística.

Fiados no poder mágico que a palavra escrita ou recitada ainda conserva em nossos ritos e cerimônias e que será sempre de interesse para quem se proponha pesquisar o complexo folclore dos civilizados, não faltam os que veem no "talento", no brilho formal, na agudeza dos conceitos, na espontaneidade lírica ou declamatória, na facilidade vocabular, na boa cadência dos discursos, na força das imagens, na erudição decorativa, uma espécie de padrão superior de humanidade. Para estes, a profissão de escritor — se assim se pode dizer entre nós — não constitui em realidade apenas uma profissão, mas também e sobretudo uma forma de patriciado.

Semelhante ponto de vista, nascido em grande parte do preconceito romântico que conferia ao poeta, ao letrado, ao orador, uma dignidade de exceção, grassou e ainda grassa largamente no Brasil em resultado, talvez, das próprias peculiaridades de nossa formação histórica. As virtudes que hão de representar em grau eminente aqueles privilegiados são as mesmas que tradicionalmente se encontram, em grau mais impuro, nas profissões liberais e em certos empregos públicos: profissões e empregos que não sujam as mãos e não degradam o espírito; por conseguinte se situam hierarquicamente acima dos ofícios tidos por desprezíveis em uma sociedade oriunda de senhores e escravos.

Ao autêntico escritor que, sempre de acordo com o mesmo ponto de vista, só o é por uma espécie de dom de nascença, superior a qualquer contingência prosaica e terrena, competem prerrogativas especiais. Não há dúvida que em nossos dias já se fala com maior insistência nas obrigações e responsabilidades dos intelectuais. A missão que a estes caberia não é apenas um caminho cor de rosa e de ouro: ela impõe, ao contrário, deveres próprios e que a nenhum deles é lícito fugir sem grande perda de dignidade. Mas quem não percebe que tais "deveres" constituem simplesmente o reverso forçoso, inevitável, de outros tantos privilégios, e privilégios que só não se proclamam com a mesma ênfase porque isso não é verdadeiramente preciso, porque todos já os admitem tacitamente e de bom grado?

Essa moderna encarnação da doutrina de que o escritor é uma criatura eleita e em tudo excepcional foi, em certo sentido, reforçada pela predicação de certos teóricos que imaginam ter encontrado a

chave capaz de abrir a porta de todos os mistérios da existência. Para estes simplificadores, os problemas universais podem ser facilmente resolvidos graças a meia dúzia de fórmulas precisas e de meridiana clareza. Se nem todos os podem ver é porque tiveram os olhos vendados por mesquinhos interesses de classe, tornando-se, conscientemente ou não, os servos de algum imperialismo implacável. Se o intelectual tem, a seu ver, uma sagrada missão a cumprir, será esta, de elucidar os que não sabem ver por inocência e denunciar os que não querem ver por conveniência. Para os que assim pensam, todos os escritores hão de mobilizar-se espontaneamente em benefício de alguma santa causa, e isso em nome da própria dignidade profissional. O patriciado converte-se desse modo em milícia.

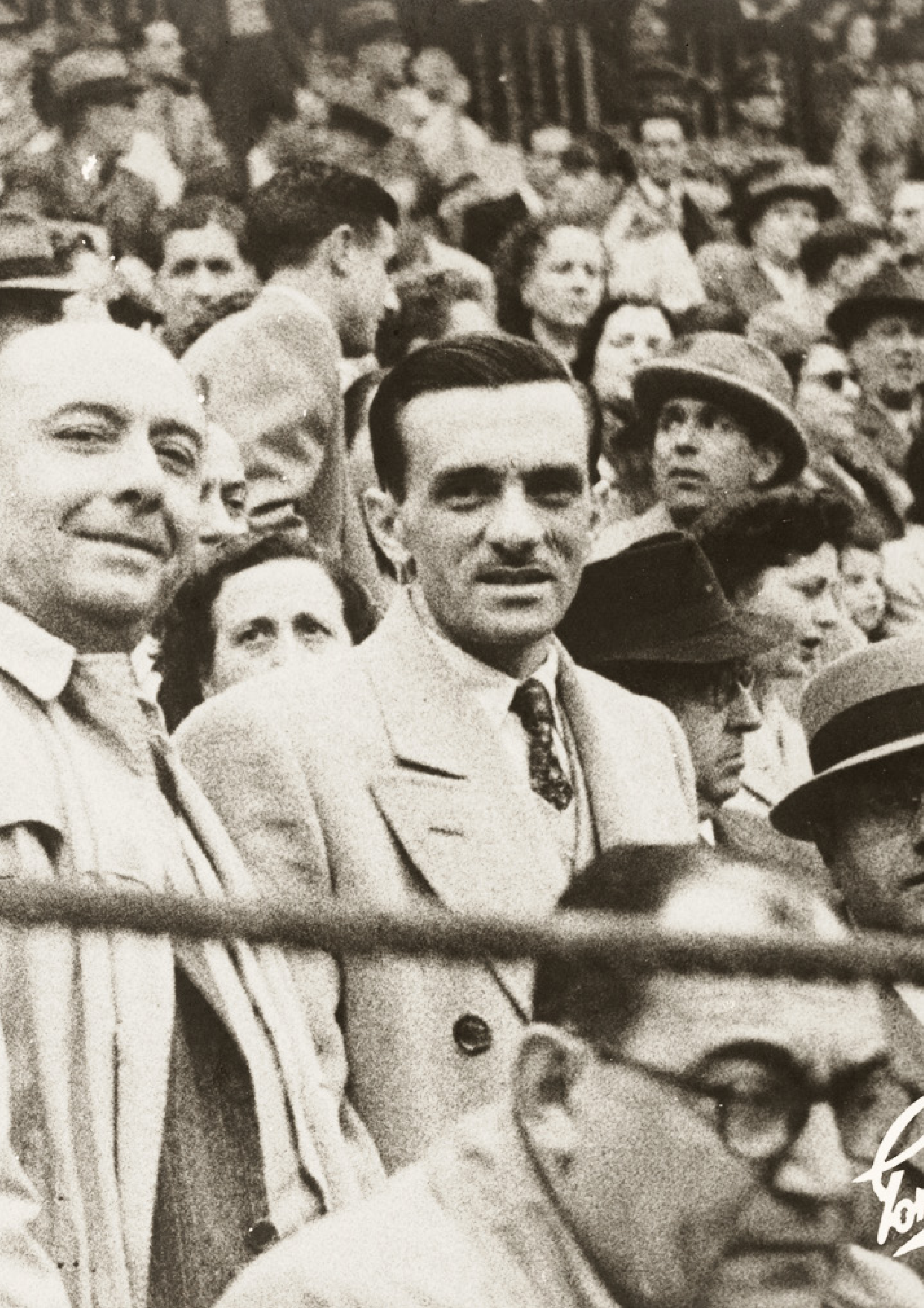
Reconhecer o contrário, isto é, reconhecer que a atividade literária e cultural tem seu campo particular, e que em outros domínios ela não é diferente, nem mais eficaz, nem forçosamente melhor do que qualquer outra, não significa pretender fazer das chamadas “elites” da inteligência um clericato displicente e egoísta. É sempre excelente que os homens de boa vontade, e entre eles os escritores, coloquem eventualmente suas capacidades ao serviço de alguma causa de interesse coletivo. E é ainda melhor que possam congregar-se em torno de semelhante causa. Mas para isso não se faz necessário que se ponham a falar do alto da torre da dignidade profissional, tão vaidosa e em verdade tão inútil como qualquer torre de marfim.

Não há como negar, em todo caso, que esse novo empenho de valorizar a profissão literária, empenho ambíguo, é certo, e de alvo mais nitidamente político do que intelectual, teve algumas consequências valiosas e plausíveis. Colocado o escritor em face de realidades que antes pareciam indiferentes e mesmo avessas ao seu mundo, ele veio emprestar um vigor novo às tendências que já militavam para dar uma dimensão mais humana às suas atividades.

E é justamente um dos méritos do movimento modernista de 1922 o ter dado alguns passos decisivos nesse sentido. Não há dúvida que, levado a negar certas convenções então dominantes, foi tentado, não raro a erigir sua negação em posição permanente. No momento atual, em que nada concorre para limitar nossas incertezas, faz-se necessário um terreno menos instável. E por isso o simples ideal negativista já proporciona poucos encantos. À complacência distraída nas negações substitui-se assim, e cada vez mais, a demanda de novas posições.

Demanda imperiosa porque para dominar o inesperado faz-se mister uma vontade vigilante e um obstinado rigor. Não é certamente com a canonização dos tumultuosos delírios, da sagrada liberdade, da ignorância criadora, que será dado enfrentá-lo.

Conferência pronunciada em 1950 no curso de poética promovido pelo Clube de Poesia de São Paulo. Publicada na *Revista de Poesia e Crítica*, n. 8, Brasília-São Paulo-Rio de Janeiro, setembro de 1982.

ENSAIOS

PAISAGEM: DISTÂNCIA E COMPREENSÃO NA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

MARISE HANSEN

“Ver é *ter à distância*.”
(Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*)

PAISAGENS REINVENTADAS

Sendo a sua uma poesia da visão, é certo que João Cabral de Melo Neto seja também poeta da paisagem, termo genericamente definido como “extensão que pode ser apreendida pelo olhar”. Mesmo quem não conheça sua obra e a primazia que a visão nela assume pode tomá-lo como um “poeta da paisagem”, pela mera consideração de títulos, subtítulos ou rubricas de livros e poemas: “Paisagem do Capibaribe” (partes I e II de *O cão sem plumas* – 1949/50); *Paisagens com figuras* (1954/55), em que se encontram os poemas “Paisagem tipográfica” e “Duas paisagens”; “Paisagem pelo telefone” e “Paisagens com cupim” (de *Quaderna*, 1960). Já em seus livros iniciais, observa-se menção explícita à paisagem: é de *O engenheiro* (1945) o poema intitulado “A paisagem zero”, enquanto em *Psicologia da composição* encontra-se a “Fábula de Anfion”, que trata da fundação de uma poética do “menos” a partir de uma *paisagem*, a do deserto. Ainda que os versos cabralinos não mencionem o termo, a paisagem se faz presente nos painéis de cidades, regiões, sub-regiões, mares, rios, estradas, canaviais, cemitérios, *calles*, cordilheiras.

A leitura dessas obras revela que a relação com “paisagem” extrapola o âmbito ótico, presente na definição corrente de “aquilo que a vista alcança”, e se estende para concepções que abrangem aspectos socioculturais e antropológicos.[1] Esse traço levou Décio Pignatari a ver

---

1 Nesse sentido, o termo e o conceito de “paisagem” em João Cabral se aproximam do que Milton Santos tende a chamar de *espaço*: enquanto este seria resultado das ações humanas e sociais consideradas numa perspectiva sincrônica, aquela partilharia de uma dimensão diacrônica e conceitual. Cf. SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 67.

em Cabral uma “antropologia poética”, expressão que pode ser traduzida como uma implicação, uma “responsabilidade que ele soube assumir, em sua condição de poeta, face à situação dos homens”.[2] Neste artigo, pretende-se refletir sobre essa poética a partir do poema “De um avião” – que é o mesmo que levou Pignatari à definição – considerando a incorporação da distância como elemento artístico-poético e sua relação com a tecnologia aeronáutica.

A paisagem como espaço ou geografia humana encontra-se em Cabral pelo menos desde *O cão sem plumas*, que, segundo o autor, é o “Capibaribe visto de fora”.[3] Em *O rio* e *Morte e vida severina*, o próprio Capibaribe, que aparece, respectivamente, personificado e feito guia de retirante, dá a ver o espaço de um itinerário no qual, se a paisagem se altera, as forças sociais opressoras são as mesmas. Em *Quaderna*, a novidade é que, à concepção de paisagem, vem somar-se uma “geografia” do corpo feminino, casos de “Paisagem pelo telefone” e “Rio e/ou poço”. Neste livro, encontra-se “De um avião”, poema em que a paisagem se associa à tópica da viagem, verificável já no tríptico do Capibaribe, e a perspectiva aérea articula a poética da visualidade com as ideias não só de distância, mas de paisagem a ser *lida*.

Contemplar o mundo a distância não é novidade da poesia modernista, como se pode perceber numa breve consideração sobre esse *tópos*. Como prêmio por seus feitos náuticos, é dado a Vasco da Gama contemplar a “máquina do mundo” no canto x de *Os Lusíadas*. Nesse caso, a visão totalizante dá-se por uma questão de escala, pois, quando Gama é conduzido ao alto de um monte, onde a vista é privilegiada, o mundo se lhe apresenta como “trasunto, reduzido./ Em pequeno volume”, ou seja, cópia perfeita ou modelo, em miniatura ou maquete. É o que ocorre na releitura paródica que Carlos Drummond de Andrade faz do episódio no poema “A máquina do mundo” (de *Claro enigma*, 1951), em que, ao eu poético, é oferecida a mesma chance de conhecer, em perspectiva, o princípio das coisas. Embora não haja descrição da máquina, supõe-se ser ela uma redução, dado que se apresenta ao caminhante entre as margens de uma estrada, e de modo a tornar possível o olhar igualmente abrangente e totalizante.

---

2 PIGNATARI, Décio. “A situação atual da poesia no Brasil”. In: *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 112.

3 “De Cabral a Vinicius de Moraes”, entrevista à revista *Manchete* (27 jun. 1953), apud SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 115.

Outra forma de contemplação a distância é a licença poética ou a imaginação, não por acaso comum e popularmente chamada "voo de imaginação" e consagrada pelos românticos, caso em que se encontra "O navio negreiro". Como se sabe, no longo poema de Castro Alves, o eu lírico vale-se das asas ou do voo do albatroz para poder perseguir e ver do alto o navio que vai ligeiro cortando as águas. A paisagem em que o navio se inscreve é deslumbrante, um verdadeiro "poema". A visão privilegiada e sublime – entendendo-se este termo em sua acepção romântica, como aquilo que antes arrebata que encanta – reverbera no correlato de "paisagem", que é "painel [majestoso]". Descer das alturas e aproximar-se do navio será entender que se trata de tráfico de escravos, o que transmuta o painel em "quadro", mas "de amarguras". Também explorada quando se trata da contemplação de panoramas é a montanha, que, inclusive, se faz presente no citado episódio de *Os Lusíadas*. Machado de Assis lança mão do expediente em situação análoga à do "voo de imaginação", mas que será o delírio febril de Brás Cubas moribundo. Na visão que teve, Pandora o leva ao alto de uma montanha para contemplar, reduzido, o "desfile dos séculos". Trata-se, também aqui, da visão totalizante que a altura propicia, mas, no caso machadiano, os contornos obtidos são do âmbito do tempo ou da história, que aparece reduzida ou resumida, muito mais que do espaço.

Nos casos mencionados, a perspectiva adotada é a "de cima", de acordo, portanto, com um princípio de verticalidade. A distância obtida pelo afastamento vertical encontra seu paroxismo na viagem de avião, que será inspiradora de textos de contemporâneos de João Cabral e, num escopo mais amplo, presente no discurso cultural dos anos 1950 e 1960. É de 1962 o "Samba do avião", de Tom Jobim. Uma viagem de avião é a que faz o menino protagonista de "As margens da alegria" e "Os cimos", contos de *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa, também de 1962. Em Drummond, a viagem de avião não se encontra diretamente em "A máquina do mundo", mas, de acordo com a interpretação proposta por José Miguel Wisnik, o voo sobre Itabira antecedeu, tanto em termos cronológicos quanto causais, a criação do poema. Vislumbrar Itabira do alto teria fornecido ao poeta uma visão inédita, epifânica, "cósmica e totalizante", que formaria o substrato da apreensão igualmente totalizante oferecida pela Máquina do Mundo.[4]

---

4 WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 123.

A crônica "Antigo", de Drummond, analisada por Wisnik e da qual se extrai o trecho a seguir, fornece imagens próprias da perspectiva aérea:

> Num voo que me deu a imagem da natureza, próprio para *descortinar o conjunto da paisagem* e fazer *apreender a soma das coisas*, tristes e alegres, que antes apareciam no seu isolamento inexpugnável, tomei em Belo Horizonte a máquina aventureira que se chama táxi aéreo, e fui refazer, *do alto*, um dos atalhos do histórico caminho das minas. *Lá embaixo*, aquela fita amarela e inerte é o rio das Velhas, a cuja margem nasceu meu amigo Aníbal Machado; mais adiante, o aviãozinho passa *ao nível do alto* da Serra da Piedade (a fabulosa serra azul, das cismas dos namorados vespertinos de Belo Horizonte); e Caeté surge num vale, e o coco de montanhas cinzentas, azuladas e violáceas, se vai estruturando *por sobre* o silêncio e a solidão das Minas. Que carga de silêncio, que toneladas de solidão entram no mistério do comportamento do mineiro, e como desta máquina frágil, *sobre os abismos*, podemos *compreender melhor o homem* que *lá embaixo* debulha milho ou tange um bezerro![5]

Nessa passagem da crônica, Drummond fornece indiretamente uma definição do conceito de paisagem ao associá-la à "apreensão da soma das coisas" por meio do *descortinamento*, isto é, da visão re-veladora. Deixa claro, no entanto, que fazer esse trajeto por via aérea equivale a refazê-lo a partir de uma outra e nova perspectiva, a "do alto". Esta, se fornece imagens conhecidas agora redimensionadas pela distância, como o rio que é "fita inerte", propicia, sobretudo, a maior *compreensão do homem*, e do homem *que trabalha*. No caso de Drummond, a experiência do sobrevoo era inédita em 1948. Em Cabral, não se trata de ineditismo no tocante a qualquer experiência biográfica, uma vez que muitas viagens de avião haviam sido feitas por ele até os anos de elaboração de *Quaderna*. Mas certamente tais viagens concorreram para a consolidação de uma poética da paisagem, sobretudo dessa paisagem humana que é alvo, nas palavras do poeta itabirano, da *compreensão* de quem olha, ideia que será aqui retomada na análise de "De um avião".

---

5 Wisnik aponta, no inspirador *Maquinação do mundo*, a origem da crônica (revista *Política e Letras*, 28 de outubro de 1948). A fonte do trecho que aqui transcrevo é sua publicação no *Correio da Manhã*, em 31 de janeiro de 1949. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/089842_05/45601>. Acesso em: 22 mai. 2020. (grifos meus).

Quanto à ocorrência do *tópos* em Guimarães Rosa, não só a distância, mas também a imaginação infantil faz com que o mundo seja conformado em miniatura, como atesta o trecho de "As margens da alegria", em que o menino, protagonista, olha para baixo e vê "insetos":

> Seu lugar era o da janelinha, para o móvel mundo.
> Entregavam-lhe revistas, de folhear, quantas quisesse, até um mapa, nele mostravam os pontos em que ora e ora se estava, por cima de onde. O menino deixava-as, fartamente, sobre os joelhos, e espiava: as nuvens de amontoada amabilidade, o azul de só ar, aquela claridade à larga, o chão plano em visão cartográfica, repartido de roças e campos, o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e verde; e, além, baixa, a montanha. Se homens, meninos, cavalos e bois – assim insetos?[6]

A visão do alto favorece a apreensão do que Bachelard chama de "miniaturas do distante".[7] A imaginação da criança, do sonhador e do poeta é a que compõe as coisas disparatadas ao reuni-las em miniatura, vendo-as do alto. Elas não apenas são abarcadas pela visão totalizante, como também pedem vagar e convidam ao devaneio. O menino do conto rosiano é esse poeta-sonhador, pois deixa de lado os mapas que lhe oferecem para ver outro plano cartográfico: uma coisa é a redução do mundo por força de o menino ser posto em outra escala; outra, o mundo reduzido como brinquedo por força da visão que devaneia e poetiza.

No poema de João Cabral "De um avião", a visão do alto não é a de quem contempla uma maquete do mundo, embora acabe sendo, à revelia do observador, uma visão-poesia a partir de uma máquina, a "de voar". A poetização da paisagem ocorre não por força da imaginação, mas da distância mesma, que primeiro obnubila para, então, conduzir a um (re) encontro com o real.

O VOO

O voo descrito em "De um avião" anuncia, já na primeira estrofe, sua trajetória: em espiral, a viagem se faz "da coisa à sua memória". As

---

6 ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 50.

7 BACHELARD, Gaston. "A poética do espaço". In: *Bachelard: os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 467.

cinco partes, de oito quartetos cada, descreverão um trajeto que se dá em círculos, conforme o avião ganha altura, e que será percorrido analiticamente aqui. O produto das partes pelas estrofes (5 × 8) é 40; este, por sua vez, multiplicado pelo número de versos resulta em 160 (número total de versos). *Quaderna*, termo cujas acepções heráldicas incluem o 4 ao quadrado, realiza, no âmbito do ritmo popular das quadras e redondilhas, o que o rigoroso *A educação pela pedra* – cujos poemas são estruturalmente concebidos sob o signo do quadrado de 4 – viria a conceber como signo da disciplina antilírica. A disciplina formal que a poética cabralina se impõe está longe de se constituir, contudo, como virtuosismo técnico ou princípio de racionalidade, com um fim em si mesma. Ela é, antes, meio de organização de um discurso indisciplinado, no sentido de problematizador.

No início da viagem, encontrando-se no aeroporto, ainda é dado ao passageiro distinguir a paisagem com nitidez. No entanto, o aeroporto, considerado o primeiro círculo, já instaura uma distância, a do artificialismo. Por isso, vitrine, ar-condicionado, "enlatada brisa", celulose e celofane vêm configurar-se como elementos estranhos a coqueiros, cajueiros, mar e mangues, mareiro [brisa marinha] e maresia. A oposição é explícita pelas conjunções adversativas:

Está o Ibura onde coqueiros,
onde cajueiros, Guararapes.
Contudo já parece
em vitrine a paisagem.

O aeroporto onde o mar e mangues,
onde o mareiro e a maresia.
Mas ar condicionado,
mas enlatada brisa.

De Pernambuco, no aeroporto,
a vista já pouco recolhe.
É o mesmo, recoberto,
porém, de celuloide.

Nos aeroportos sempre as coisas
se distanciam ou celofane.

No do Ibura até mesmo
a água doída, o mangue.[8]

Tanto a oposição entre elementos naturais e artificiais quanto a quebra de paralelismo sintático-semântico das coisas que "se distanciam ou celofane" causam um estranhamento que se estende ao sujeito, pois ele revela já se espantar, no aeroporto, por estar "fora estando dentro", prestes a decolar, estando no interior do "pássaro manso".

Na segunda parte, em que se inicia o segundo círculo, o viajante ainda reconhece a paisagem, "por tê-la vestido por dentro". A visualidade das imagens ganha corpo e cores: o ocre do "incêndio" – sol que queima Olinda –, os verdes "sub" e "sobremarinos", o branco da "renda" que contorna a praia. Vista do alto, Recife é uma *estrela* que tem dedos, ou uma *aranha* que tece sua teia. Ambas as imagens se originam de uma contemplação à altura, uma vez que só faz sentido associar a capital pernambucana à estrela e à aranha quando se pode sobrevoá-la e ver que suas pontes se configuram, respectivamente, como pontas e patas.

Na terceira parte, a paisagem será associada a signos verbais e não verbais. Se ela é mapa, pintura cubista e geométrica, é também texto e linguagem: culta, diplomática e idílica. O aspecto sígnico do que é visto reforça o que se afirma sobre a paisagem tornar-se velada, logo na primeira estrofe, pois que passa a objeto de decifração:

O avião agora mais alto
se eleva ao círculo terceiro,
folha de papel de seda
velando agora o texto.

Neste, que é o terceiro círculo, os signos são ainda claros, cartesianos, como as coordenadas do mapa ou as formas cubistas. Os signos verbais pairam acima do que é o homem, não só pela necessária distância em milhas, mas também por seu caráter idealizado, perfeito, asséptico. A paisagem que aparece em outra língua, "numa língua mais culta" e "sem vozes de cozinha", é a que elimina a desigualdade. Tal língua, na qual se oferece o texto da paisagem, é também mais "diplomática". Pode-se

---

8 MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes – A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 208. As transcrições do poema feitas neste artigo são todas dessa edição.

dizer que, como a "de salão" (aquela "sem vozes de cozinha"), a língua mais diplomática aproxima-se do harmonioso, formal ou ornamental, e afasta-se do histórico, constituindo outra forma de distância, portanto.[9] O "vulto obeso" das usinas, em outras ocasiões – e desde *O cão sem plumas* – representativo do parasitismo da elite rural pernambucana, torna-se "maternal", o que é mais uma distorção causada pela distância. O poeta faz sua conhecida crítica ao uso alienante e opressor da linguagem, inclusive apontando uma pretensa carga poética ou raridade de vocábulos escolhidos por seu apelo significante, em detrimento de outros com o mesmo significado; é o caso de "marema", de origem italiana, estrangeirismo que designa terreno pantanoso insalubre, portanto mais próximo da "água morta do alagado", "de lesma", do que faz crer a palavra pretensamente imune à corrupção:

> Para língua mais diplomática
> a paisagem foi traduzida:
> onde as casas são brancas
> e o branco, fresca tinta;
>
> onde as estradas são geométricas
> e a terra não precisa limpa
> e é maternal o vulto
> obeso das usinas;
>
> onde a água morta do alagado
> passa a chamar-se de marema
> e nada tem da gosma,
> morna e carnal, de lesma.

A linguagem como instrumento de alienação e poder se faz presente, por fim, na ideia de que a distância garante um "texto sempre mais idílico", responsável pelo afastamento em relação ao que é o homem historicamente concebido. A evocação do idílio arremata, na terceira parte, o vínculo entre paisagem e texto, e entre este e a distância

---

9 Cabral ironiza a diplomacia e a si mesmo ao empregar o adjetivo "diplomática" como equivalente do que é branco, "puro" e alheio a lama, sujeira e "cozinhas", em suma, do que não "se mistura" ao que é negro, mestiço e pobre, e que configuraria uma paisagem "verdadeira". A diplomacia aparece também na dedicatória de "De um avião", feita a Affonso Arinos Filho (1930-2020). Diplomata, escritor e político brasileiro, membro da Academia Brasileira de Letras, foi amigo de Vinicius de Moraes e João Cabral de Melo Neto.

entendida como mistificação, por tratar-se de forma poética relacionada a situações ideais, amores ternos, em suma, a uma poética da fantasia. Por tudo isso, o cartesianismo e a clareza não eximem os signos de criar opacidade entre o eu e o mundo.

A visualidade do desenho e da pintura, associada à paisagem, é levada adiante na quarta parte, em que régua, risca e página de jornal são evocadas para traduzir o que se vê. Na gradação que ocorre nesta parte, correspondente ao quarto e quinto círculos, as linhas diluem-se em cores e estas fundem-se em luz. Sem fímbria, isto é, sem limite definido, as cores se cruzam em movimento meio quiasmático, meio caótico, que é tessitura e explosão ao mesmo tempo, e pintam novo quadro:

> Depois, a distância suprime
> por completo todas as linhas;
> restam somente cores
> justapostas sem fímbria:
>
> o amarelo da cana verde,
> o vermelho do ocre amarelo,
> verde do mar azul,
> roxo do chão vermelho.
>
> Até que num círculo mais alto
> essas mesmas cores reduz:
> à sua chama interna,
> comum, à sua luz.

Cores libertas de seu contorno sugerem agora não a geometrização cubista, mas a imprecisão impressionista. A relação entre a poesia de João Cabral e as artes plásticas, sobretudo a pintura e a arquitetura, se estabelece desde os primeiros livros, inclusive em *Pedra do sono*. Em que pesem certas tentativas musicais e abstrações oníricas marcadamente surrealistas, o livro de estreia já traz a marca das artes visuais em poemas de homenagem a André Masson e Pablo Picasso, mesmo porque, segundo o autor, o seu surrealismo seria "algo construído", traço apontado de forma reveladora por Antonio Candido.[10] Entre os pintores que mais

---

10 CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, p. 24.

frequentam sua poesia, estão Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias, Mondrian, Miró, além dos arquitetos Le Corbusier, Oscar Niemeyer e Joaquim Cardozo. O construtivismo é o denominador comum entre esses artistas, o que justifica serem alvo da admiração do poeta e uma de suas mais profícuas fontes de criação. Ao lado da construção, é certo que uma poética da visão se encontra no vértice dessas linguagens artísticas. Ser o *poeta* da *paisagem* é ser o artista que faz convergirem palavra e imagem. Na obra cabralina, são recorrentes as menções à imagem como discurso e vice-versa, como ocorre no "Discurso do Capibaribe", de *O cão sem plumas*, no rio como jornal a ser lido em sucessivas edições diárias ("O Capibaribe e a leitura", de *Agrestes*), na "geórgica de cordel" que configura a "elocução" do canavial ("O canavial e o mar", de *A educação pela pedra*), casos em que, como no poema "De um avião", imagem e linguagem verbal são códigos intercambiáveis. A tradução da imagem em palavra e sua contrapartida se fazem presentes no poema, em que a imagem é não só o que se vê, mas o que se lê. Paisagem é "texto", parece outra "língua", enquanto língua e texto, por sua vez, representam quadro, desenho, mapa, linhas e cores.[11]

Um estilo próximo do impressionista, como o que se forma da mistura de cores vista do avião (mescla, aliás, mimetizada pela subversão semântica realizada na segunda estrofe transcrita), pauta-se pelo vago e leva o observador a preferir fechar os olhos. Ao fim dessa parte, as cores sem contorno, por sua vez, dissolvem-se em luz. Num prisma ao avesso, uma vez que compõe ao invés de decompor, "as cores das coisas que são Pernambuco" fundem-se numa luz única, de "diamante puro". Se, num primeiro momento, trata-se de um diamante com ponta que fere, ao fim da quinta e última parte – em que o avião fará o sexto e o sétimo círculos –, a ponta já "rombuda" do diamante se perde por inteiro. A julgar pela progressão da opacidade e da distorção

11 A própria visão de mundo em miniatura provocada pela distância, da qual se tratou anteriormente, pode ser aqui mencionada no que tem de relação com o signo verbal, uma vez que a palavra *miniatura* se origina de "letra" ("letra capitular traçada em vermelho, com mínio"), cujo sentido pode ser o de *iluminura*. A associação entre letra (poesia) e imagem (pintura) remonta aos princípios clássicos de *mímesis*, como o *ut pictura poesis* horaciano. Mesmo em Horácio, a despeito de se terem interpretado os versos de sua *Poética* como "poesia é como pintura", no sentido de "equivalência da expressão plástica e discursiva", a ideia é que tanto uma quanto a outra "movem os afetos", desde que poeta e orador observem "estilisticamente a maior ou menor distância da relação imagem/olho em suas metáforas". Ver HANSEN, João Adolfo. "Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial". *Floema Especial*, n. 2A, 2006, pp. 111-131. Disponível em: <http://periodicos2.uesb.br/index.php/floema/article/view/1660/1424>. Acesso em: 29 abr. 2020. João Cabral não seria poeta que "pinta com palavras", mas um artista que, a partir da familiaridade com os códigos, criaria uma linguagem de interpenetração entre eles, propriedade que reside na própria origem das artes gráficas. Hansen, no artigo mencionado, cita Antonio Possevino para lembrar que "os gregos chamavam de *graphein* o verbo relativo à faculdade do desenho, significando com ele tanto o figurado pela mão na forma de letras e linhas, quanto o expresso pela voz em palavras".

das imagens, a perda da ponta do diamante, isto é, de seu elemento incisivo, corresponde à perda da acuidade da visão. Daí a necessidade de se fechar os olhos e buscar Pernambuco na lembrança. Como anunciado na primeira estrofe, parte-se da "coisa" para se chegar "à memória da coisa". Resta entender como chegar à memória será, na verdade, perfazer o círculo que traz de volta à coisa mesma.

Cabe antes uma palavra quanto à imagem do diamante. Afonso Arinos, diplomata a quem o poema é dedicado (ver nota 9), emprega-a para se referir à poesia cabralina em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras:

> No Itamarati, desfrutei da companhia constante de Guimarães Rosa, que, ao almoçarmos juntos no famigerado Bife de Zinco, punha-me a par do andamento do seu romance e de seus contos; de Vinicius de Moraes, a cujo lado me sentava na Comissão de Organismos Internacionais, donde saíamos para a boêmia das noites do Rio; de João Cabral de Melo Neto, divisor de águas na poesia brasileira, que viajou comigo para o Recife, hospedou-me na casa paterna e me desvendou o *poema-diamante*, liberto de qualquer ganga impura, filho da injustiça e da miséria, irmão da morte e pai de vidas severinas, agudo como a faca e áspero como a pedra, objetos da sua predileção [...].[12]

Por certo, tem em mente o poema "Retrato, à sua maneira", homenagem do colega mencionado Vinicius de Moraes (também diplomata, foi quem os apresentou), que termina com a exortação "Camarada diamante!". Cabral faz sua "Resposta a Vinicius de Moraes", incluída em *Museu de tudo,* desmerecendo a suposta "preciosidade" do diamante:

> Não sou um diamante nato
> nem consegui cristalizá-lo:
> se ele te surge no que faço
> será um diamante opaco
> de quem por incapaz do vago
> quer de toda forma evitá-lo,

12 FRANCO, Affonso Arinos de Mello. Discurso de posse. *Academia Brasileira de Letras*, [s.d.]. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/affonso-arinos-de-mello-franco/discurso-de-posse>. Acesso em: 22 mai. 2020. (grifo meu).

senão com o melhor, o claro,
do diamante, com o impacto:
com a pedra, a aresta, com o aço
do diamante industrial, barato,
que incapaz de ser cristal raro
vale pelo que tem de cacto.[13]

A identificação com o diamante é corroborada, no entanto, não pela translucidez, muito menos pela preciosidade, mas pela dureza e aridez mineral. Já o "diamante opaco" é análogo à rejeição ao brilho que se faz em "De um avião". Se o brilho cega ou aliena, será preciso fechar os olhos para resgatar a ponta que se perdeu, vale dizer, a incisão crítica. Note-se que Cabral aponta como suposta "incapacidade" aquilo que é, na verdade, a rejeição ao vago. Querer evitá-lo diz respeito ao compromisso com um estado de alerta incompatível com a imprecisão, por esse motivo preterida quando representada pela perda de contorno das imagens vistas do alto.

"O INVERSO AFASTAMENTO"

No conto "Os cimos", que encerra as *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, o Menino faz uma segunda viagem em relação à que é feita no conto de abertura, "As margens da alegria". Dessa vez, não é uma "viagem inventada no feliz", posto que a mãe se encontra doente. Por isso, a primeira parte do conto recebe o nome de "Inverso afastamento": quanto mais o avião progride em seu trajeto e o menino se afasta da mãe, mais ele se aproxima dela em pensamento; daí que o afastamento seja inverso, uma paradoxal aproximação. A paisagem vista pela janela é sombria: "Mas no ar passavam peixes negros, decerto para lá daquelas nuvens: lombos e garras".[14] A imaginação, a saudade e a vontade de estar perto da mãe fazem que o avião pareça estar parado e, então, voando para trás.

Como no conto rosiano, em "De um avião", afastar-se será aproximar-se. A percepção do passageiro do avião, de que alçar alturas e distanciar-se

---

13 MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes – A educação pela pedra e depois*. Op. cit., p. 64. Outro elemento carbono evocado na homenagem de Vinicius e que tenderia a ser endossado por Cabral numa comparação com sua poética é o grafite: "Magro entre pedras/ Calcárias possível/ Pergaminho para/ A anotação gráfica// O grafito Grave/ Nariz poema o/ Fêmur fraterno/ Radiografável a [...]". Observa-se, nas variações *grafito*, [anotação] *gráfica*, radio*grafável*, a origem comum *graphein*, em que, como apontado na nota 11, convergem desenho e palavra. Ver MORAES, Vinicius de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 280.

14 ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Op. cit., p. 226.

do solo resulta no afastamento de uma realidade social e humana, leva-o a optar por fechar os olhos e recorrer à memória; ato voluntário, como se lê na estrofe:

> Já para encontrar Pernambuco
> o melhor é fechar os olhos
> e buscar na lembrança
> o diamante ilusório.

Ir à lembrança da coisa será reencontrá-la despida de distância e de idílio. Por isso é que, embora não se anuncie explicitamente, a trajetória da viagem implica afastar-se da coisa para realizar uma volta a ela, por meio da memória. Poderia causar estranhamento esse apelo a uma instância subjetiva num poeta da objetividade, como Cabral. Cabe então entender que a memória, nesse caso, ainda que se configure como substrato pessoal, não é repositório emotivo-sentimental, o que difere esse "inverso afastamento" do que ocorre no conto de Rosa. Nele, o menino se afasta da mãe conforme o avião perfaz seu trajeto, e dela se aproxima, inversamente, no "coração do pensamento", vale dizer, acionando uma memória afetiva. Outro é o caso do poema cabralino, no qual, por "memória", se entende um arquivo do que é real, porque humano, e vice-versa, podendo ser tornado concreto por meio de apelos visuais. O que está em jogo é a consciência social registrada nessa memória, a qual quer manter-se atenta quando a paisagem vislumbrada promove distração, que é também distorção. A memória, comumente associada ao plano subjetivo, em Cabral tem o efeito de garantir uma ancoragem na realidade objetiva ao evocar o que é dor, ferida ou cicatriz, e se perde na distância, na percepção visual da paisagem. Para tanto, o poeta trata de dar corpo ao que é imaterial e reside nas lembranças ou no inconsciente, como ele mesmo afirma quando perguntado sobre o papel da memória em sua poesia: "Minha poesia é um esforço de 'presentificação', de 'coisificação' da memória. Atualmente, as lembranças têm sido mais frequentes, embora não mais fortes".[15]

No voo do poema, o afastamento em relação ao real se dá não só no sentido literal da distância obtida, mas também no sentido de alienação.

---

15 CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *João Cabral de Melo Neto*. Op. cit., p. 31.

A paisagem, que é a da "água doída do mangue", hipálage referente à dor que metaforiza a opressão social, transfigura-se em quadro cubista, linhas perpendiculares de um mapa ou plano cartesiano, em linguagem diplomática e idílica e, finalmente, numa explosão de cores cuja síntese resulta na luz branca e única de um diamante. A dor do homem se dilui, e a vista se compraz na apreciação de algo mais próximo daquilo que Castro Alves chamara de "majestade do painel" do que das mazelas sociais a que a poesia de Cabral se debruçara desde *O cão sem plumas*, e que já fora chamada de "dor calada" em *O rio*; de "morte em vida" no percurso de Severino, e que se reitera a despeito das mudanças de *paisagem*.[16]

Recorrer à memória, longe de se configurar como escape, devaneio ou busca de conforto emocional, é manter-se fiel a uma paisagem "doída", que, por isso, diz respeito ao "núcleo do núcleo" (imagem final do poema), e não à superfície. O intérprete do poema pode ser levado a conceber uma distinção entre visão (corpo, plano concreto) e memória (alma, plano abstrato). Cabral está longe de ser um poeta "da alma", entendendo-se o conceito sob uma ótica espiritualista. Mas é poeta de uma essência humana concebida como indissociável da existência, de sua circunscrição num eixo social e historicamente determinado.

Maurice Merleau-Ponty, em sua crítica ao cartesianismo, propõe uma integração orgânica entre corpo e alma que pode ser útil tanto na referência à memória, que ocorre no final de "De um avião", quanto na substituição da percepção de uma paisagem geométrica, "desenhada", pela sua apreensão por um corpo que não *tem*, mas que *é* uma alma. Alguns conceitos merleaupontianos vêm ao encontro da atitude de quem recorre à memória para "trazer" o real à consciência.[17] Entre esses conceitos estão os de *sobrevoo* e *opacidade*, os quais, ao mesmo tempo, se prestam a descrever a situação do viajante e sua percepção da paisagem que, gradualmente, se opacifica. Em Merleau-Ponty, "pensamento de sobrevoo" corresponde à visão cartesiana, positivista ou cientificista. Contra ela, tomada como reducionista pelo fenomenólogo,

---

16 "Meu caminho divide,/ de nome, as terras que desço./ Entretanto a paisagem/ com tantos nomes, é quase a mesma./ A mesma dor calada,/ o mesmo soluço seco,/ mesma morte de coisa/ que não apodrece mas seca [...]" (MELO NETO, João Cabral de. "O rio". In: MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes – A educação pela pedra e depois*. Op. cit., p. 94).

17 A memória é assim entendida como arquivo não só pessoal, mas também coletivo. Ela partilha da subjetividade e da objetividade: "Meu pensamento claro e distinto serve-se sempre de pensamentos já formados por mim ou pelo outro, e fia-se na minha memória, quer dizer, na natureza de meu espírito, ou na memória da comunidade dos pensadores, quer dizer, no espírito objetivo" (MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 70).

é erigido o conceito de opacidade: este se constitui como força opositora à pretensa clareza ou luz da racionalidade, por restituir ao indivíduo a falibilidade, a imprevisibilidade, a incerteza e o caráter inédito e único de cada ato perceptivo.

No poema, a perda de nitidez corresponde a uma percepção da paisagem como plano cartesiano ou geométrico. A opacidade pode, portanto, ser vista como responsável pelo incômodo diante da "luz de diamante puro". Configura-se quase uma alegoria para o pensamento merleaupontiano de que a opacidade é desejável como recurso de crítica diante de concepções racionais definidas apriorística e autoritariamente. A opacidade será também motivadora, com o fechamento dos olhos, da atitude voluntária de "desfazer o diamante", quebrar o encanto obtido pela explosão de luz que, ao cabo, cega e aliena:

> Desfazer aquele diamante
> A partir do que o fez por último,
> De fora para dentro,
> Da casca para o fundo.
>
> Até aquilo que, por primeiro
> Se apagar, ficou mais oculto:
> O homem, que é o núcleo
> Do núcleo de seu núcleo.

Ao questionar o cartesianismo, o filósofo ressalta seus limites, sua pretensa transparência, que desconsidera a historicidade do sujeito. O incômodo provocado pelo excesso de luz estaria diretamente ligado a uma perda de historicidade:

> Mas para nós a síntese perceptiva é uma síntese temporal; a subjetividade, no plano da percepção, não é senão a temporalidade, e é isso que nos permite preservar no sujeito da percepção a sua opacidade e sua historicidade. [...] O ato do olhar é indivisivelmente prospectivo, já que o objeto está no termo de meu movimento de fixação, e retrospectivo, já que ele vai apresentar-se como anterior à sua aparição, como o "estímulo", o motivo ou o primeiro motor de todo o processo desde o seu início. A síntese espacial e a síntese do objeto estão fundadas neste desdobramento do tempo. Em cada movimento

> de fixação, meu corpo ata em conjunto um presente, um passado e um futuro, ele secreta tempo, ou antes torna-se este lugar da natureza em que, pela primeira vez, os acontecimentos, em lugar de impelirem-se uns aos outros no ser, projetam em torno do presente um duplo horizonte de passado e de futuro e recebem uma orientação histórica.[18]

Ver no presente não se dissocia de ver no passado ou na lembrança, e querer atingir o "núcleo do núcleo" não equivale a atingir "a alma", mas a desejar não perder de vista a história, impressa na subjetividade. A expressão "perder de vista" precisa ser aqui arejada e ressignificada, posto que a vista se encontra obnubilada por uma natureza ordenada e perfeita, por uma paisagem "de mapa", em que rios lamacentos têm "olho azul".[19] Ela pode se prestar ao idílio, mas não à "po-ética" de quem, ainda que se situe milhas distante do solo, evita a verticalidade que impõe distanciamento e hierarquia, em favor da horizontalidade, como é horizontal o olhar compreensivo do Capibaribe.[20]

ANTROPOLOGIA POÉTICA

Chegar ao "núcleo do núcleo" só é possível quando se tem uma visão que extrapola a superfície. Ao mesmo tempo, ela *parte* de um núcleo, que é a memória. "Ver com a memória" é o que o viajante do poema faz, ao fechar os olhos. A distância física está instaurada, mas os olhos da memória enxergarão a "cicatriz", que é a marca da dor humana cuja causa é a "ferida" social. Essa visão se faz presente no poema ainda quando o avião começa a ganhar altura e se encontra na ideia de que é possível reconhecer a paisagem por tê-la "vestido por dentro". A imagem, paradoxo típico da agudeza cabralina, reúne exterioridade e interioridade. Vestir "por dentro" só é possível quando a existência implica experiência, em Cabral sempre entendida como convivência.

---

18 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Op. cit., p. 321.

19 A estrofe de *O cão sem plumas* que apresenta essa imagem considera a paisagem criada pela cultura, no caso o "azul" dos rios das representações cartográficas, uma forma de mistificação eurocêntrica: "Aquele rio [lamacento e opaco]/ saltou alegre em alguma parte?/ Foi canção ou fonte/ Em alguma parte?/ Por que então seus olhos/ vinham pintados de azul/ nos mapas?". Note-se como, ainda dessa vez, representação gráfica e poética são análogas quanto a seu poder de distorção do real. É da tradição da poesia lírico-bucólica, idílica e romântica a prosopopeia segundo a qual o rio "salta alegre" e "canta" (MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes – A educação pela pedra e depois*. Op. cit., p. 76).

20 "Po-ética": termo cunhado por José Guilherme Merquior para definir a obra cabralina como expressão de uma poética do dever (MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 152).

Com-viver será a experiência da empatia ou *sim*patia, a de quem sofre junto. Para Merleau-Ponty, a visão que mostra mais do que a si mesma, que tem o poder de *manifestar* [fazer ver, revelar], é a que ocorre quando se vê o espaço não "segundo seu invólucro exterior", mas quando se vive o espaço "por dentro".[21]

Ter a paisagem dentro de si elide sujeito e objeto. Dito de outra forma, aciona-se um núcleo para se evocar outro, reconhecido como *mesmo* a partir de um olhar empático. Cria-se, na identidade vidente-visível, uma relação de "coexistências, coextensividades, simultaneidades, parentescos, implicações mútuas, afinidades",[22] que, afinal, se encontra nos princípios de uma poética na qual só faz sentido dizer "eu" se a subjetividade for antes meio (de dar a ver) que fim em si mesma. Décio Pignatari chamou essa identificação de "antropologia poética", no trecho de um ensaio em que comentava justamente o poema "De um avião":

> A partir de *O Rio*, [as opções imagéticas] caracterizam-se mais claramente pela telescopagem: círculos e cilindros que, embutindo-se no tempo (ato da leitura), vão estreitando de diâmetro, até o estrangulamento, dispneia, de onde salta o centro, o fulcro, o núcleo do núcleo de seu núcleo – obsessão tão óbvia como a do poema: o homem. [...] João Cabral, quanto mais sobe, desce. Sobe descendo, que descer é o homem. Veja-se o poema "De um Avião" (*Quaderna*, 1959), um dos raros em que fala eu, mas apenas como o experimentador que faz parte do sistema experimental. Sua *démarche* tem muito da de um cientista e aqui se apresenta um novo aspecto da participação do poeta: não fabricar metáforas ilustrativas para uma ideologia, mas incorporar elementos das ciências, tendo em vista o que se poderia chamar de uma antropologia poética: dar conta de fatos e situações sociais e humanas ao nível da apreensão sensível, direta, em forma de poema.[23]

Pignatari chama a atenção para o fato de haver um sujeito explícito em "De um avião", observação relevante para a interpretação que viemos

---

21 "Eu não o vejo [o espaço] segundo seu invólucro exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele. [...] A visão retoma o seu poder fundamental de manifestar, de mostrar mais do que a si mesma. E, já que nos dizem que um pouco de tinta basta para fazer ver florestas e tempestades, cumpre que ela tenha o seu imaginário" (MERLEAU-PONTY, Maurice. "O olho e o espírito". In: *Os pensadores: Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 290).

22 BOSI, Alfredo. "Fenomenologia do olhar". In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 82.

23 PIGNATARI, Décio. "A situação atual da poesia no Brasil". Op. cit., pp. 114-115.

apresentando, na medida em que ela sublinha a subjetividade da visão de memória. Quando o eu poético fala de uma "paisagem que bem conheço/ por tê-la vestido por dentro", ressalta um conhecimento que não advém da visão – como induz a pensar a própria noção de paisagem –, mas daquilo que, da paisagem, se imprimiu na subjetividade, ou "núcleo".

Contrariando a tópica da viagem de aventura rumo ao desconhecido, a que o sujeito-passageiro faz é uma viagem ao conhecido. Parte-se das coisas, passa-se por seu desenho, seu texto e suas cores, e chega-se, por meio da memória, de volta à coisa, aquela que é sempre mais relevante. Embora feita em círculos ascensionais, não seria, nem poderia ser, para o poeta em questão, uma viagem ao "céu", ao "infinito", ao "cosmos". Tampouco seria uma descida ao inferno dantesco dos pecados capitais, a despeito da imagética dos círculos. Seria antes um movimento de subida (do avião) e seu inversamente proporcional movimento de descida ao fundo. O resultado é um éthos da horizontalidade que repele hierarquias em favor do que é nuclear, antropológica e poeticamente falando.

MARISE HANSEN é professora adjunta de Literatura Brasileira na FFLCH-USP, pesquisadora, ensaísta e poeta, autora de *Porta-retratos* (Ateliê, 2015) e *A palavra acre* (Patuá, 2022). E-mail: marisehansen@usp.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. "A poética do espaço". In: *Bachelard: os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
BOSI, Alfredo. "Fenomenologia do olhar". In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
CADERNOS de Literatura Brasileira. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.
FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: *uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
FRANCO, Affonso Arinos de Mello. Discurso de posse. *Academia Brasileira de Letras*, [s.d.]. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/affonso-arinos-de-mello-franco/discurso-de-posse>. Acesso em: 22 mai. 2020.
HANSEN, João Adolfo. "Ut pictura poesis e verossimilhança na doutrina

do conceito no Século XVII colonial". *Floema Especial*, n. 2A, 2006, pp. 111-131. Disponível em: <http://periodicos2.uesb.br/index.php/floema/article/view/1660/1424>. Acesso em: 29 abr. 2020.
MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
MERLEAU-PONTY, Maurice. "O olho e o espírito". In: *Os pensadores: Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997
MELO NETO, João Cabral. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
MELO NETO, João Cabral. *A literatura como turismo*. Seleção e organização de Inez Cabral. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
MELO NETO, João Cabral. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1997.
MORAES, Vinicius de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009
PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas (uma leitura de João Cabral de Melo Neto)*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
PIGNATARI, Décio. "A situação atual da poesia no Brasil". In: *Contracomunicação*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001
SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, 1985.
SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

O DUPLO OU A METADE: JOÃO CABRAL VIA MONDRIAN

RENAN NUERNBERGER

A preocupação com a visualidade é uma característica determinante na poesia de João Cabral de Melo Neto, realçada pelo próprio poeta e de inegável importância para diversas abordagens críticas de sua obra. Nesse aspecto, é sintomático que, desde o primeiro poema do livro de estreia, *Pedra do sono* (1942), a visão já se apresente como o sentido que norteará a trajetória cabralina: "Meus olhos têm telescópios/ espiando a rua/ espiando minha alma/ longe de mim mil metros" – sentencia a abertura de "Poema".[1] Se esses versos inaugurais possuíam, então, certo apelo onírico, mostrando um sujeito cindido cujos olhos mecanizados vislumbram, a distância, tanto a exterioridade do mundo ("a rua") quanto a sua própria interioridade ("minha alma"), não tardaria para que o olhar se concentrasse naquela primeira dimensão, adotando uma postura antilírica, que ora se projeta na construção nítida de um espaço racionalizado a partir dos preceitos da arquitetura moderna – o "mundo justo,/ mundo que nenhum véu encobre",[2] do poema homônimo de *O engenheiro* (1945) –, ora se compraz na exploração minuciosa de seus objetos, revelando a concretude das coisas para além da mera aparência – como a maçã que "é ainda muito mais espessa/ se não a pode comer/ a fome que a vê",[3] de *O cão sem plumas* (1950).

Mas não somente nisso se resume o cuidado de João Cabral com relação à visualidade. Tal qual afirma um dos últimos textos que o autor publicou em vida, um "poema é coisa de ver,/ é coisa sobre um espaço,/ como se vê um Franz Weissmann,/ como não se ouve um quadrado".[4]

---

1 MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas (1940-1965)*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968, p. 375.

2 Idem, p. 344.

3 Idem, p. 317.

4 Datado de setembro de 1995, "Para Arnaldo Saraiva/ Um poema inédito de João Cabral" foi publicado na primeira edição de *Terceira Margem*, revista do Centro de Estudos Brasileiros da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. O poema completo pode ser lido em SARAIVA, Arnaldo. "O último(?) poema". In: *Dar a ver e a se ver no extremo: o poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Porto: Citcem; Afrontamentos, 2014, pp. 85-87.

Quer dizer, em grande parte da produção cabralina, o poema não apenas possibilita ver os materiais que organiza textualmente, como também se forja na forma de um objeto visual, cuja formatação na página encerra um determinando conteúdo estético. Essa atenção à mancha gráfica – contemplada, inclusive, no trabalho de Cabral como editor de O Livro Inconsútil – não é, portanto, um apêndice do texto, tornando-se um elemento constitutivo da forma poética. Isso ficaria bastante evidente em meados dos anos 1950 e 1960, no uso seriado da quadra como célula estrófica, em *Uma faca só lâmina* (1955), *Quaderna* (1959) e *Serial* (1961), e, sobretudo, na arquitetura calculada de *A educação pela pedra* (1966), livro em que todas as estrofes obedecem a uma variação isonômica de base quaternária, o que reforça a autonomia do poema enquanto unidade[5] e, ao mesmo tempo, ressalta a "estrutura dialética" do conjunto.[6]

Isso não significa, porém, que a materialidade do signo se equipare, em Cabral, ao plano propriamente verbal da palavra – como ocorreu, ao longo do último século, nas mais diversas experiências de poesia visual (*calligrammes*, *testi-poemi murali*, *konstellationen*, poemas concretos etc.). Embora seja inegável que, na poesia cabralina da década de 1960, a mancha gráfica dos poemas impõe a racionalização do espaço da página, emulando um tipo de organização apreendida nas lições da arquitetura moderna, não se pode ignorar que o autor pernambucano jamais tenha aderido a qualquer programa poético de abolição da sintaxe discursiva, como aquele previsto no "plano piloto" dos poetas concretos. Em ensaio datado de 1966, o próprio Augusto de Campos ressaltaria essa diferença entre sua poesia e a de João Cabral:

---

5 O rigoroso planejamento de *A educação pela pedra* pode ser vislumbrado no manuscrito reproduzido na revista *Colóquio/Letras*, que expõe a "planta baixa" do livro desenhada pelo poeta. Conforme observa Antonio Carlos Secchin na apresentação do documento: "Tal projecto se viria materializar na criteriosa distribuição gráfica dos poemas da primeira edição, e que desapareceu, ou foi sensivelmente adulterada por alegada economia de custos de produção, em todas as edições posteriores. Em 1966, cada texto ocupava duas páginas dispostas lado a lado, de modo que nunca dois poemas diferentes convivessem no mesmo campo visual de leitura: onde quer que se abrisse o livro, encontrar-se-ia um só texto, com o título e a estrofe na página par, à esquerda, e com a estrofe final na ímpar subsequente" (SECCHIN, Antonio Carlos. "Apresentação de um plano de *A educação pela pedra*". In: *Colóquio/Letras – Paisagem tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 157-158, jul./dez. 2000, p. 158 [extratexto]).

6 "É no movimento intertextual que se articula, portanto, o sistema poético de *A educação pela pedra*. No interior de cada poema (discurso poético autônomo), sucedem-se processos de construção, de reprodução ou de transformação de modelos, mais ou menos implícitos. O movimento que se estabelece nessa forma de composição é gerativo, isto é, os poemas se remetem e demarcam a dimensão dialética entre o todo (sistema geral da obra) e as partes (sistema autônomo de cada poema)" (GONÇALVES, Aguinaldo. *Transição & permanência. Miró/João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989, p. 23).

> Desmistificando o conceito de uma poesia alienadamente "poética" e a linguagem dela decorrente (com "fezes" em lugar de "flores", "cachorro" em lugar de "cão"), João Cabral mantém, no entanto, uma aparência de estrutura formal "poética" (diferentemente dos poetas concretos, que rompem de vez com o verso, como unidade formal do poema). Ainda agora, em *A educação pela pedra*, no poema "Rios sem discurso", ele pretende fazer a defesa do "discurso" ou da "frase", cotejando o curso do rio, seu "discurso-rio", sua "sentença-rio", com a incursividade das palavras isoladas, "em situação dicionária" [...]. Mas os poetas concretos poderiam responder-lhe que a alternativa do "discurso-rio" já não é a palavra-poço ou a palavra-ilha, a palavra "em situação dicionária", mas a palavra simplesmente "em situação", a constelação incomunicável de palavras, tal como se dá no "mosaico de manchetes" de um jornal ou na instantaneidade do cartaz e do anúncio publicitário, no mundo simultâneo da comunicação moderna.[7]

Quer dizer, diferente de outros grandes poetas brasileiros que, em contato com as novas tendências do período, dariam (ou melhor, voltariam a dar) alguma ênfase à exploração de recursos tipográficos na década de 1960, João Cabral não abandona em sua poesia a estrutura fundamental do verso, preferindo antes dotá-lo de uma cadência prosaica a implodi-lo em favor de uma outra lógica de fruição. Basta recordarmos certas composições de Carlos Drummond de Andrade em *Lição de coisas* (1962) – como "Amar-amaro" ou "Isso é aquilo" –, de Manuel Bandeira em *Estrela da tarde* (1963) – como "Rosa tumultuada" ou "Verde-negro" – e de Murilo Mendes em *Convergência* (1970) – com todos os seus grafitos e murilogramas – para percebermos o quanto a compactação de Cabral, em *A educação pela pedra*, se distingue dos exercícios de fragmentação praticados, em maior ou menor grau, por esses importantes autores.[8]

---

7 CAMPOS, Augusto de. "Da antiode à antilira". In: *Poesia antipoesia antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, pp. 52-53.

8 Uma rara exceção é o poema "Exposição Franz Weissmann", composto por João Cabral em 1962 como texto de apresentação para o catálogo da primeira exposição individual de Weissmann na Europa. Tal poema só apareceria em livro mais de uma década depois, em *Museu de tudo* (1975), conjunto cabralino no qual a planificação seriada de poemas seria deliberadamente abandonada. As questões específicas desse livro serão abordadas mais adiante, mas vale destacar que a variabilidade estilística do poema, oscilando entre a diagramação espacial dos versos curtos e o espraiamento da prosa sem pontuação, emula formalmente a desagregação das obras expostas pelo escultor na exposição de 1962, cujas características pareciam contrariar os pressupostos da arte neoconcreta que ele, até então, desenvolvera: "Apresentar esta exposição weissmann/ não é apresentar a escultura weissmann/ o escultor weissmann/ as esculturas desta exposição/ são uma explosão no edifício de uma escultura cuja função/ fora sempre fazer da pedra cristal/ no método de um escultor cujo gosto foi/ sempre o perfil claro e solar" (MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 75).

Fundamentadas na paridade isométrica dos versos, as estrofes em *A educação pela pedra* aspiram sempre ao formato de um quadrilátero, obsessão geométrica que se ancora no ideário construtivista do poeta. Por outro lado, essa disposição da mancha gráfica, prevista de antemão, impõe um determinado limite à escrita, forjando um método compositivo que corresponde, formalmente, àquele elogio à contenção que perpassa a obra de João Cabral. Mais do que isso, esse design das estrofes também traduz visualmente as lições aprendidas com a "pedra", elemento cujas qualidades físicas (a "resistência fria", a "carnadura concreta", o "adensar-se compacta")[9] servem de modelo para a constituição da linguagem mineral.

Por isso mesmo, não é absurdo considerar – como fez parte da crítica – *A educação pela pedra* como o ápice do projeto cabralino, dentro do qual o planejamento arquitetônico determina uma forma sem fissuras capaz de expor, de maneira contundente, os materiais mobilizados em cada um dos poemas. O apuro da mancha gráfica, estabelecendo uma visualidade ortogonal que replica os valores dessa poética, corrobora tal processo, fazendo com que a disposição dos poemas em páginas contíguas imbrique-se no dinamismo binário que estrutura o livro como um todo – mecanismo, aliás, explicitado nos títulos de poemas espelhados ("Coisas de cabeceira, Recife" / "Coisas de cabeceira, Sevilha"; "Nas covas de Baza" / "Nas covas de Guadix"; "A urbanização do regaço" / "O regaço urbanizado"), nas constantes comparações entre dois termos distintos ("O mar e o canavial", "Elogio da usina e de Sophia de Mello Breyner Andresen", "Fazer o seco, fazer o úmido") ou na exploração dual de um mesmo motivo ("Dois P.S. a um poema", "Bifurcados de 'Habitar o tempo'", "Duas fases do jantar dos comendadores").

Tendo em vista esse apuro construtivo, o conhecido diálogo de João Cabral com certas tendências das artes plásticas pode ser abordado numa chave bem específica. Se, desde *Pedra do sono*, o poeta dá especial atenção a obras pictóricas, como nos exercícios ecfrásticos de "Homenagem a Picasso" ou "A André Masson", não tardaria para que o profundo conhecimento acerca da arte moderna fosse internalizado em seu trabalho como procedimento estilístico. Nesse sentido, mais do que analisar a força imagética dos poemas

---

9 Todas as expressões aparecem na primeira estrofe do poema que dá título ao livro. Cf. MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966, p. 20.

– calcada num esquema comparativo (*uma coisa é como outra*) que se opõe a qualquer hermetismo de ordem metafórica –, seria interessante explorar o modo como João Cabral de Melo Neto assimila e reelabora, nos termos de sua própria linguagem, alguns recursos vislumbrados nos métodos de composição dos pintores com os quais guarda maior afinidade. Entre esses artistas, destacam-se nomes como Joan Miró – a quem Cabral dedicou um famoso ensaio, em 1950 – e Piet Mondrian, ambos contrastados no segundo segmento de "O sim contra o sim",[10] de *Serial* (1961).

Propondo uma comparação entre os dois artistas plásticos, o poema cabralino assinala um ponto de convergência entre Miró e Mondrian, uma vez que ambos romperiam com métodos convencionais da pintura, sintetizados na metonímia da "mão direita", buscando novas formas de criação artística. Todavia, enquanto Miró, sentindo a "mão direita/ demasiado sábia", arrisca-se num processo de desaprendizado, "a fim de reencontrar/ a linha fresca da esquerda", Mondrian, também se voltando contra a mão direita, "não por ser ela sábia:/ porque, sendo sábia, era fácil", percorre um caminho inverso ao do artista catalão:

> [...]
> Assim, não a trocou de braço:
> queria-a mais honesta
> e por isso enxertou
> outras mais sábias dentro dela.
>
> Fez-se enxertar réguas, esquadros
> e outros utensílios
> para obrigar a mão
> a abandonar todo improviso.
> [...]

Sem desconsiderar suas inegáveis relações com a obra de Joan Miró,[11] é preciso assinalar que as proposições da poética de João Cabral – reforçadas dentro dos poemas e mesmo nas declarações do autor –

---

10 MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas*. Op. cit., pp. 59-60.

11 As relações entre a "poética de superfície" de Joan Miró e os "procedimentos figurais" de João Cabral são bem explorados por Alfredo Bosi em "Fora sem dentro? Em torno de um poema de João Cabral de Melo Neto" (*Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, 2004, pp. 195-207).

parecem se aproximar mais da oposição ao "fácil" encontrada, segundo "O sim contra o sim", na pintura de Mondrian. Afastando-se de "todo improviso", tanto o poeta brasileiro quanto o artista holandês apoiam-se numa estrutura fundamentalmente matemática, cujos instrumentos ("réguas, esquadros/ e outros utensílios") garantiriam uma construção racional, concentrada em pequenas variações de mínimos elementos. Mais uma vez, não se trata de procurar uma identificação imediata entre a mancha gráfica do poema e a visualidade ortogonal de Mondrian, embora ambas possuam princípios de organização realmente similares. Afinal, o desenho da estrofe cabralina, tendendo ao formato de um quadrilátero, é apenas um dos índices da geometria retangular que norteia todos os elementos desse projeto poético – perceptível também na áspera sonoridade do verso, na celebração da estabilidade do número quatro ou no dinamismo do conjunto de poemas serializados.

Em suma, importa salientar que, a partir da especificidade de seus respectivos meios artísticos, João Cabral e Mondrian compartilham uma mesma disposição orientada pela razão construtiva: a desconfiança do pintor com relação à figuração, fundamentada numa irredutível objetividade que não se prenderia à aparência particular das coisas,[12] é, *até certo ponto*, análoga à preocupação do poeta quanto às limitações da subjetividade lírica, que restringiriam as possibilidades de comunicação efetiva com o público, tal qual lemos no ensaio "Da função moderna da poesia".[13] Por isso mesmo, não surpreende que Cabral tenha homenageado as qualidades do artista holandês em outros poemas, como "No centenário de Mondrian"[14]:

1 OU 2

Quando a alma já se dói
do muito corpo a corpo

---

12 "There are some today who, recognizing the weakness and limitation of the image, attempt to create a work of art through the objects themselves, often by composing them in a more or less transformed manner. This clearly cannot lead to an expression of their content nor of their true character. One can more or less remove the conventional appearance of things (Surrealism), but they continue nevertheless to show their particular character and to arouse in is individual emotions. To love things in reality is to love them profoundly; it is to see them as a microcosmos in the macrocosmos. *Only in this way can one achieve a universal expression of reality*. Precisely on account of its profound love for things, nonfigurative art does not aim at rendering them in their particular appearance" (MONDRIAN, Piet. "Plastic Art and Pure Plastic Art". In: HERBERT, R. L. (ed.). *Modern Artist on Art*. 2. ed. ampl. Nova York: Dover Publications, 2000, p. 162). (grifos no original).

13 Cf. MELO NETO, João Cabral de. "Da função moderna da poesia". In: *Obra completa*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, pp. 767-770.

14 MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Op. cit., pp. 16-19.

com o em volta confuso,
sempre demais, amorfo,

se dói de lutar contra
o que é inerte e a luta,
coisas que lhe resistem
e estão vivas, se mudas,

para chegar ao pouco
em que umas poucas coisas
revelem-se, compactas,
recortadas e todas,

e chegar entre as poucas
à coisa coisa e ao miolo
dessa coisa, onde fica
seu esqueleto ou caroço,

que então tem de arear
ao mais limpo, ao perfil
asséptico e preciso
do extremo do polir,

ou senão despolir
até o texto da estopa
ou até o grão grosseiro
da matéria de escolha;

pois quando a alma já arde
da afta ou da azia,
que dá a lucidez brasa,
a atenção carne viva,

quando essa alma já tem
por sobre e sob a pele
queimaduras do sol
que teve de incender-se

e começa a ter cãibras
pelo esforço de dentro
de manter esse sol
que lhe mantém o incêndio,

centrada na ideia fixa
de chegar ao que quer
para o quê que ela faz
seja o que deve ser:

então só essa pintura
de que foste capaz
apaga as equimoses
que a carne da alma traz

e apaga na alma a luz,
ácida, do sol de dentro,
ao mostrar-lhe o impossível
que é atingir teu extremo.

2 OU 1

Quando a alma se dispersa
em todas as mil coisas
do enredado e prolixo
do mundo à sua volta,

ou quando se dissolve
nas modorras da música,
no invertebrado vago,
sem ossos, de água em fuga,

ou quando se empantana
num alcalino demais,
que adorme o ácido vivo
que rói porém que faz,

ou quando a alma borracha

tem os músculos lassos
e é incapaz de molas
para atirar-se ao faço:

então, só essa pintura
de que foste capaz,
de que excluíste até
o nada, por demais,

e onde só conservaste
o léxico conciso
de teus perfis quadrados
a fio, e também fios,

pois que, por bem cortados,
ficam cortantes ainda
e herdam a agudeza
dos fios que os confinam,

então, só essa pintura
de cores em voz alta,
cores em linha reta,
despidas, cores brasa,

só tua pintura clara,
de clara construção,
desse construir claro,
feito a partir do não,

pintura em que ensinaste
a moral pela vista
(deixando o pulso manso
dar mais tensão à vida),

só essa pintura pode,
com sua explosão fria,
incitar a alma murcha,
de indiferença ou acídia,

e lançar ao fazer
a alma de mãos caídas,
e, ao fazer-se, fazendo
coisas que a desafiam.

O poema é construído de maneira simétrica, dividido em dois segmentos de doze quadras. Em cada uma das seções, ocorre um movimento aparentemente semelhante, partindo de um estado de esgotamento ("Quando a alma já se dói") ou instabilidade ("Quando a alma se dispersa") para uma resolução firme e racional, conquistada pelo trabalho do artista plástico. Nesse processo, o poema aponta que "só essa pintura" será capaz de restaurar a alma degradada, apagando "as equimoses/ que a carne da alma traz", incitando "a alma murcha,/ de indiferença ou acídia", lançando "ao fazer/ a alma de mãos caídas". A própria reversibilidade dos subtítulos ("1 ou 2", "2 ou 1"), emulando o dinamismo pictórico dos quadros de Mondrian,[15] realça essa convergência entre os dois segmentos – que poderiam ser lidos, portanto, como variantes de uma mesma estrutura, duplicada no poema.

Essa evidente similaridade, entretanto, não deve anular as sutis diferenças entre as partes do poema. Ainda que, ao final do processo, as 24 quadras se complementem, compondo um retrato mais exato do artista homenageado, uma leitura espelhada de "No centenário de Mondrian" revela que a condição inicial da alma não é equivalente nos dois movimentos. Em "1 ou 2", o problema poderia ser sintetizado como uma *exaustão*, que ocorre após uma luta "corpo a corpo/ com o em volta confuso,/ sempre demais, amorfo". Nesse caso, a alma, empenhando-se "para chegar ao pouco" (e, mais que isso, "à coisa coisa e ao miolo/ dessa coisa, onde fica/ seu esqueleto ou caroço"), acaba se deteriorando e "começa a ter cãibras/ pelo esforço de dentro". Por outro lado, em "2 ou 1", a lógica se inverte: dispersando-se "em todas as mil coisas/ do

15 "As early as 1922, Mondrian understood the viewing of his painting as temporal, even if a total impression was the desired starting point and endpoint. Buried in his essay on the possibility of a 'neo-plastic music' are some rare instructions to the viewer: 'After the total impression, our eye goes from a plane to its oppositions, from oppositions to plane. From this arises no repetition but continually new relationships through which the total impression is fixed in us'. [...] Given its complexity, the passage is worth paraphrasing. Aesthetic synthesis (a 'total impression') can be deepened and internalized ('fixed in us') by a gaze that is dialectical or structured by dualities ('from a plane to its oppositions'), progressive (getting something 'new' from the 'repetition' of a back-and-forth scan), and continuous or seamless ('continually new relationship')" (COOPER, Harry. "Mondrian, Hegel, Boogie". In: *October*, Cambridge, V. 84, 1998, P. 122).

enredado e prolixo/ do mundo à sua volta", o problema é a *prostração* da alma, que "se dissolve/ nas modorras da música,/ no invertebrado vago,/ sem ossos, de água em fuga". Neste segundo caso, a "alma borracha" se alarga numa diluição que "adorme o ácido vivo", mantendo (sem nenhum esforço) os "músculos lassos".

Não é difícil notar, entre os dois segmentos, um cuidadoso esquema de oposições diametralmente construído: se, em "1 ou 2", a alma chega a "umas poucas coisas", em "2 ou 1", ela se perde "em todas as mil coisas"; se, na primeira seção, o embate expõe o "esqueleto ou caroço", na segunda, a entrega se espraia no "invertebrado vago, sem ossos"; se, num segmento, a alma começa a ter "cãibras", no outro, continua com os "músculos lassos"; se, de um lado, a "alma já arde/ da afta ou da azia", queimando-se na "ideia fixa/ de chegar ao que quer", do outro, a "alma murcha,/ de indiferença ou acídia", mostra-se "incapaz de molas/ para atirar-se ao faço"; se, em suma, o trabalho na primeira parte almeja o "perfil asséptico e preciso", a dissolução na segunda parece aceitar o "enredado e prolixo do mundo". As duas atitudes, porém, são igualmente superadas pela pintura de Mondrian, cuja precisão calculada tanto "apaga na alma a luz,/ ácida, do sol de dentro" (regulando, assim, a "lucidez brasa" de "1 ou 2") quanto lança "ao fazer/ a alma de mãos caídas" (livrando-se, portanto, do "alcalino demais" de "2 ou 1").

Esse esquema compositivo, com duas partes polarizadas intercambiáveis, é a estrutura típica da poesia cabralina em *A educação pela pedra* (1966) – livro que, segundo o próprio poeta, poderia ter se chamado *O duplo e a metade*.[16] Todavia, escrito muito provavelmente em 1972, ano da efeméride do título, "No centenário de Mondrian" só apareceria em *Museu de tudo* (1975), obra na qual a estrutura planificada dos livros anteriores não mais se sustenta, fazendo com que os poemas se acumulem num "depósito do que aí está".[17] Diante disso, a interpretação

---

16 "O meu próximo livro [*A educação pela pedra*] é escrito na base da dualidade. Todos os poemas que incluo têm duas partes. Contudo, a relação entre uma e outra nunca é a mesma. O meu objetivo é a resultante de duas metades, isto é, das duas unidades. Umas vezes associam-se, outras repelem-se. Ficamos, assim, com um poema duplo ou de duas metades" (MELO NETO, João Cabral de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Org. Félix de Athayde. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Biblioteca Nacional; Mogi das Cruzes: UMC, 1998, p. 114).

17 A expressão aparece no poema de abertura, "O museu de tudo": "Este museu de tudo é museu/ como qualquer outro reunido;/ como museu, tanto pode ser/ caixão de lixo ou arquivo./ Assim, não chega ao vertebrado/ que deve entranhar qualquer livro:/ é depósito do que aí está,/ se fez sem risca ou risco" (MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Op. cit., p. 3). Não custa lembrar que, vinte anos antes, o próprio poeta criticara, em "Da função moderna da poesia", um "tipo de poema [que] é a própria ausência de construção e organização, é o simples acúmulo de material poético, rico, é verdade, em seu tratamento do verso, da imagem e da palavra, mas atirado desordenadamente numa caixa de depósito" (MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Op. cit., p. 770).

do poema em tela pode adquirir outros matizes, extrapolando uma leitura tautológica – que apenas reproduz a similaridade entre o pintor e o poeta – para indiciar uma compreensão particularizada da poética de João Cabral a partir da década de 1970.

Isolando as cinco primeiras estrofes da seção "1 ou 2", poder-se-ia dizer que esse movimento da alma corresponde, em larga medida, ao programa cabralino: a inspeção de "poucas coisas", reveladas em suas formas "compactas,/ recortadas e todas", que seriam assim expostas em seu "perfil/ asséptico e preciso/ do extremo polir". Curiosamente, na sexta estrofe, a conjunção alternativa ("ou") parece equiparar esse processo de limpeza ao seu reverso, sintetizado no "despolir/ até o texto da estopa/ ou até o grão grosseiro/ da matéria de escolha". Essa ambiguidade – vista também em "Exposição Franz Weissmann"[18] – perfaz um questionamento mais abrangente de *Museu de tudo*, pondo em suspeita o valor imediatamente positivo da "lucidez brasa" e da "atenção carne viva". O mesmo ocorre, por exemplo, em "A insônia de Monsieur Teste", com sua "luz ardida, sem pele/ extrema, e que de nada serve", que, ironicamente, fundamenta "uma tal lucidez/ que mente que tudo podeis".[19]

Contra essa acidez de "incêndio,// centrada na ideia fixa/ de chegar ao que quer", a pintura de Mondrian dá uma lição de "*calma espacial*", com uma placidez matemática que arrefece o excesso das "queimaduras de sol", apagando na "alma a luz,/ ácida"[20] e curando suas equimoses – vale frisar, aliás, que, nessa seção, a alma diáfana possui, em sentido cabralino, alguma carnadura concreta ("*carne* da alma"). Dirigindo-se diretamente ao artista holandês ("essa pintura/ de que foste capaz"), o poema de João Cabral parece apontar um limite à sua própria linguagem, uma vez que "só" – e o advérbio aqui é essencial – a obra de Mondrian seria capaz de alcançar um determinado grau de depuração, mostrando à alma machucada "o impossível que é atingir teu [*de Mondrian*] extremo".

18 "e eis que weissmann agora trabalhando com gesso e estopa como vemos nestas primeiras amostras que nos expõe nesta sala de madrid mas já não mais para refinar o grão grosso que têm o gesso e a estopa em seu pobre estado industrial mas sim destrabalhando-os para devolvê-los ao estado de fibra desgranhada e de calcário bruto que tiveram em seu dia original" (MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Op. cit., pp. 75-76).

19 Idem, p. 5.

20 Para reforçar o contraponto à poética cabralina, não custa citar os versos de "Graciliano Ramos:": "Falo somente do que falo:/ do seco e de suas paisagens,/ Nordestes, debaixo de um sol/ ali do mais quente vinagre:// que reduz tudo ao espinhaço,/ cresta o simplesmente folhagem,/ folha prolixa, folharada,/ onde possa esconder-se a fraude" (MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas*. Op. cit., pp. 75-76). A positivação da acidez ("quente vinagre") – que impedia a "fraude" da "folha prolixa" – se converte, em "No centenário de Mondrian", em incômodo na alma – que "arde/ da afta ou da azia".

Por outro lado, isolando as quatro primeiras estrofes da seção “2 ou 1”, percebe-se a reencenação de um movimento inaugural da poesia cabralina: trata-se do programa de “Pequena ode mineral”, último poema de *O engenheiro* (1945), no qual se anuncia a superação da “Desordem na alma/ que de ti foge/ vaga fumaça/ que se dispersa” a partir de uma lógica estável e calculada (“Procura a ordem/ que vês na pedra: nada se gasta/ mas permanece”).[21] É somente neste segundo segmento que a alma aparece dissolvida “no invertebrado vago”, perdendo, com isso, o “ácido vivo/ que rói porém que faz”. Quer dizer, se o problema daquela primeira alma era o excesso de acidez, agora esta segunda “se empantana num alcalino demais”, desequilibrando-se de modo a não ser capaz de produzir nada. Assim, essa outra alma se opõe à valorização do esforço de concreção, ainda perceptível em muitos poemas de *Museu de tudo*, como “*El toro de lidia*” ou “Catecismo de Berceo”.[22]

Contra essa flacidez da “alma murcha,/ de indiferença e acídia”, a pintura de Mondrian dá uma lição de “*purismo severo*”,[23] cujo rigor ortogonal ensina “a moral pela vista”, reanimando a alma para um “fazer-se, fazendo/ coisas que a desafiam”. Aqui, o vocabulário em homenagem ao artista plástico se constitui, de maneira deliberada, a partir dos termos metalinguísticos da própria poesia de João Cabral: o “léxico conciso”, os “perfis quadrados”, os “fios cortantes” ou a “clara construção” são todos elementos constantemente assinalados no trabalho do poeta. Entretanto, na penúltima estrofe, o poema abre um parêntese que, de certo modo, sinaliza uma pequena distinção: ao contrário da assertividade da linguagem *a palo seco*,[24] o artista holandês chegaria a esse resultado geométrico “deixando o pulso manso/ dar mais tensão à vida”.[25]

---

21 Idem, p. 360. Composta por doze quadras, subdivididas em dois movimentos opostos (as seis primeiras apontam a “desordem na alma”, as seis últimas procuram a “ordem na pedra”), “Pequena ode mineral” evidentemente serviu como parâmetro de construção para “No centenário de Mondrian”.

22 “Fazer com que a palavra frouxa/ ao corpo de sua coisa adira:/ fundi-la em coisa, espessa, sólida,/ capaz de chocar com a contígua” (Idem, p. 33).

23 As expressões “calma espacial” e “purismo severo” são de Mário Pedrosa. Segundo o crítico brasileiro, quando, em visita ao ateliê de Piet Mondrian, o escultor Alexander Calder contemplou “pela primeira vez, aquela ordem, aquela *calma espacial*, aquele *purismo severo* que era o ateliê do artista holandês, reprodução exata de sua pintura, um mundo novo se revelou à sua imaginação e lhe abriu a cortina para os horizontes ideais que procurava sem saber: o mundo da pura forma abstrata” (grifos nossos) (PEDROSA, Mário. “Calder, escultor de cata-ventos”. In: *Modernidade cá e lá*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2000, p. 57).

24 “*A palo seco* cantam/ a bigorna e o martelo,/ o ferro sobre a pedra/ o ferro sobre o ferro” (MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas*. Op. cit., p. 164).

25 Em contraposição, vale citar o elogio da violência contundente de *Uma faca só lâmina*: “O fio de uma faca/ mordendo o corpo humano,/ de outro corpo ou punhal/ tal corpo vai armando,// pois lhe mantendo vivas/ todas as molas da alma/ dá-lhes ímpeto de lâmina/ e cio de arma branca,// além de ter o corpo/ que a guarda crispado,/ insolúvel no sono/ e em tudo quanto é vago” (MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas*. Op. cit., p. 195).

Assim, a resolução de "No centenário de Mondrian" – cujo trabalho conciliaria os "fios cortantes" com o "pulso manso" – torna-se um possível paradigma para uma reestruturação, na década de 1970, da poética cabralina: reavaliando a acidez "centrada na ideia fixa", sem, contudo, abandoná-la, João Cabral poderia encontrar sua própria "explosão fria", que não se desmancharia em "acídia" ou "músculos lassos", mas também não traria "cãibras" e "equimoses". Não que esse equilíbrio se mostre em *Museu de tudo*: a despeito da lição de "moral pela vista", o próprio poema realça que somente a pintura de Mondrian alcançaria tal proeza, curando as "queimaduras" causadas pelo esforço *a palo seco*. Quer dizer, levando a sério as considerações de "1 ou 2", o poema demarca as distinções entre Cabral e Mondrian, destacando a superioridade da pintura que "apaga na alma a luz,/ ácida". Ainda que na segunda seção, "2 ou 1", a equivalência entre os dois artistas reapareça, o primeiro movimento não pode ser ignorado: é pelo cruzamento entre as duas seções que a "impressão total" do poema se constitui, forjando um binarismo dinâmico que se desenvolve dentro da grade regular previamente estabelecida – procedimento, aliás, encontrado na obra do próprio artista homenageado.

De todo modo, parece-me inevitável comparar essa "moral pela vista", de "No centenário de Mondrian", com aquela "lição de moral", de "A educação pela pedra": se, no poema homônimo do livro de 1966, a pedra ensinava "sua resistência fria/ ao que flui e a fluir, a ser maleada",[26] agora o pintor revela sua "explosão fria", "deixando o pulso manso/ dar mais tensão à vida". O jogo sutil de oposições, enfeixado pelo mesmo adjetivo ("fria"), também incita uma pequena revisão dentro da série cabralina: distinguindo-se da resistência mineral, a arte de Mondrian produz uma controlada explosão, que não se confunde com o "incêndio", da seção "1 ou 2", nem se desfaz como a "água em fuga", da seção "2 ou 1". Por sua vez, a linguagem de João Cabral, identificada com aquela primeira alma "pelo esforço de dentro/ de manter esse sol/ que lhe mantém o incêndio", não assimilaria imediatamente a lição do pintor, integrando apenas uma das metades do duplo movimento proposto pelo poema.

Assim, Piet Mondrian atingiria uma paradoxal "explosão fria", cujas "cores brasa" – diferentemente da "lucidez brasa" do primeiro segmento – não agridem, embora incitem firmemente, o observador.

---

26 MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Op. cit., p. 20.

Já os movimentos cruzados dos dois segmentos instauram o próprio Cabral numa estranha posição: sendo, simultaneamente, o duplo ("2 ou 1") e a metade ("1 ou 2") da obra do artista plástico, caberia ainda à sua poesia apreender algo do equilíbrio dinâmico de Mondrian, alcançando uma forma apurada que, no entanto, não resulte em "cãibras/ pelo esforço".

Tensionada pela construção simétrica do poema, essa ambígua comparação entre a linguagem de João Cabral e a estética de Mondrian pode ser um excelente ponto de partida para uma abordagem específica de *Museu de tudo*. Oscilando entre a reafirmação do ideário do poeta ("Contra os humores pegajosos/ de uma arte obesa, carnal, gorda")[27] e a relativização desse mesmo ideário ("O *sol* com suas lâminas,/ sua luz matemática,/ não corta com bisturi limpo,/ faca de ponta, bala exata"),[28] o livro de 1975 poderia ser entendido como uma nova inflexão ainda dentro dos parâmetros da razão construtiva, a partir da qual o autor arriscaria "um outro ver/ além do primário (o olho)".[29] Desse ângulo, no centenário do próprio João Cabral, valeria a pena *rever* essa segunda fase de sua poesia – concentrada no volume *Museu de tudo e depois* (1988) –, vislumbrando nela não apenas a confirmação do já visto em seu inconfundível "construir claro/ feito a partir do não", mas também a surpresa de uma latente explosão no cerne das coisas – ali mesmo, "onde fica/ seu esqueleto ou caroço".[30] É essa dupla visada, afinal, o que nos ensina o poema.

---

27 MELO NETO, João Cabral de. "A escola de Ulm". In: *Museu de tudo*. Op. cit., p. 71.

28 MELO NETO, João Cabral de. "Viagem ao Sahel". In: *Museu de tudo*. Op. cit., p. 41.

29 MELO NETO, João Cabral de. "De uma praia do Atlântico". In: *Museu de tudo*. Op. cit., p. 66.

30 Esse é o impasse de outro grande poema do livro, "Duplo díptico": de um lado, a iminência da explosão ("De osso: mas caroço e explosivo,/ com toda a explosão da semente,/ levando sua planta futura/ viva e mais, latejadamente"); do outro, a necessidade de contenção ("Não explode, trabalha/ sua explosão, contro-la-a:/ é granada de mão/ mais ferro que sua pólvora") (MELO NETO, João Cabral de. "Duplo díptico". In: *Museu de tudo*. Op. cit., pp. 48-50).

RENAN NUERNBERGER é doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. É organizador da antologia *Armando Freitas Filho* (EdUERJ, 2011, coleção Ciranda da Poesia) e, em parceria com Viviana Bosi, do volume de ensaios *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970* (Humanitas/Fapesp, 2018).
E-mail: renannuernberger@gmail.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Lição de coisas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
BANDEIRA, Manuel. *Estrela da tarde*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.
BOSI, Alfredo. "Fora sem dentro? Em torno de um poema de João Cabral de Melo Neto". In: *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, 2004, pp. 195-207.
CAMPOS, Augusto de. "Da antiode à antilira". In: *Poesia antipoesia antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, pp. 49-54.
COOPER, Harry. "Mondrian, Hegel, Boogie". In: *October*, Cambridge, v. 84, 1998, pp. 118-142.
GONÇALVES, Aguinaldo. *Transição & permanência. Miró/João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.
MELO NETO, João Cabral de. "Da função moderna da poesia". In: *Obra completa*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, pp. 767-770.
MELO NETO, João Cabral de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Org. Félix de Athayde. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Biblioteca Nacional; Mogi das Cruzes: UMC, 1998.
MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas (1940-1965)*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
MENDES, Murilo. *Convergência*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
MONDRIAN, Piet. "Plastic Art and Pure Plastic Art". In: HERBERT, R. L. (ed.). *Modern Artist on Art*. 2. ed. ampl. Mineola, New York: Dover Publications, 2000, pp. 152-165.

PEDROSA, Mário. “Calder, escultor de cata-ventos”. In: *Modernidade cá e lá* (Org. Otília Arantes). São Paulo: Edusp, 2000, pp. 51-66.
SARAIVA, Arnaldo. “O último(?) poema”. In: *Dar a ver e a se ver no extremo: o poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Porto: CITCEM; Afrontamentos, 2014, pp. 85-87.
SECCHIN, Antonio Carlos. “Apresentação de um plano de *A educação pela pedra*”. In: *Colóquio/Letras – Paisagem tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 157-158, jul./dez. 2000, p. 158 [extratexto].

A LUZ EM JOÃO CABRAL: LUZ BALÃO, LUZ REDOMA, LUZ VELÁSQUEZ E LUZ CARDOZO

ÉVERTON BARBOSA CORREIA

Levando em conta que Joaquim Cardozo é o poeta mais citado por João Cabral de Melo Neto ao longo de toda sua trajetória literária, qualquer consideração a esse respeito demanda alguma observação acerca de qual momento da obra está sendo referido o diálogo poético. Por isso, cumpre descrever tal diálogo em sua extensão temporal, a pretexto de consignarmos qualquer valoração para uma das nove composições que circunscrevem a contaminação autoral desde *O engenheiro* (1945) com "A Joaquim Cardozo" até *Crime na Calle Relator* (1987) com "Cenas da vida de Joaquim Cardozo". Delineada a moldura do quadro que recorta em imagem os dois autores, é preciso referir ainda que a última composição devotada ao outro poeta só foi incorporada àquela obra no volume *Museu de tudo e depois* (1988), sem que constasse na edição original do livro a que veio ser coligido a partir dali e que havia sido publicado no ano anterior. Acresce que também aquele primeiro poema devotado a Cardozo veio a sofrer alterações no curso das reedições da obra, notadamente no antepenúltimo verso: na edição original, constava "que sonhaste:";[1] na reedição de *Duas águas*, o mesmo verso se tornou "que praticaste:",[2] para se fixar posteriormente como "que calculaste:"[3] na *Antologia poética*, tal como vigora até hoje em qualquer uma das edições em circulação. Se o exposto serve para sinalizar um movimento intrínseco à obra de João Cabral, que vai se consolidando aos poucos no nível do verso, da composição ou do livro, a *persona* de Joaquim Cardozo se nos oferece como um índice que permite o acompanhamento das modificações pelas quais a obra cabralina passou, tanto pelo que se depreende do âmbito editorial quanto pelo que é possível perceber do

1 MELO NETO, João Cabral de. *O engenheiro*. Rio de Janeiro: Edição dos Amigos, 1945, p. 42.

2 MELO NETO, João Cabral de. *Duas águas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 132.

3 MELO NETO, João Cabral de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965, p. 268.

âmbito autoral – considerando sua tendência expressiva ou mesmo seu traço estilístico. De uma maneira ou de outra, se tais movências autorais já estavam grafadas nos livros que delineiam a interlocução entre os dois autores – da década de 1940 à de 1980 –, muito mais haveremos de descobrir se deslocarmos o olhar da moldura para o interior do quadro que encerra o diálogo poético supramencionado.

Por isso, vale lembrar que, afora as variações editoriais, a figura de Joaquim Cardozo se impõe na dedicatória de *O cão sem plumas* (1950), qual seja, "A Joaquim Cardozo/ poeta do Capibaribe",[4] e que se desdobra na obra seguinte – sem ser também uma coleção de poemas – na menção ao confrade dileto em *O rio* (1954), no qual Joaquim Cardozo aparece em condição substantiva à margem do Capibaribe no seção do livro "Dos Coelhos ao cais de Santa Rita";[5] bem como será citado em condição adverbial, que designa certo "jeito de existir",[6] no nono "Poema da cabra", intitulado "O aço do osso", coligido em *Quaderna* (1960); ou ainda na condição adjetiva em que nomeia um verso cabralino como sendo "verso Cardozo e liso",[7] no poema "Prosas da maré na jaqueira", constante no volume *A escola das facas* (1980). Este livro acumula ainda dois outros poemas dedicados exclusivamente a Joaquim Cardozo, além da menção qualificadora do verso, e, na soma de poemas da interlocução, só se emparelha ao *Museu de tudo* (1975). É preciso lembrar ainda que o livro *Museu de tudo* – no qual constam os poemas "A luz em Joaquim Cardozo" e "Pergunta a Joaquim Cardozo" – foi publicado após um hiato de quase dez anos, sendo considerado unanimemente como um ponto de inflexão na escritura de João Cabral de Melo Neto. Cabe, por isso, dimensionar o teor de cada composição no universo daquele volume, do qual nenhum poema ali reunido deixa de ter feição excepcional no contexto da obra cabralina, cujo destaque ora se volta para "A luz em Joaquim Cardozo", que ilumina a observação de sua obra retrospectiva e prospectivamente.

A despeito de quais sejam os critérios utilizados para aferir o peso e a temperatura de cada composição, o fato é que aquele livro se fez uma unanimidade crítica, não necessariamente positiva, dado o seu caráter dissidente, contradito pelo volume anterior, que parecia perfazer, de

---

4 MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Barcelona: O Livro Inconsútil, 1950, p. [s.n.].

5 MELO NETO, João Cabral de. *O rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954, [s. n.].

6 MELO NETO, João Cabral de. *Quaderna*. Lisboa: Magalhães Editores, 1960, p. 91.

7 MELO NETO, João Cabral de. *A escola das facas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, p. 66.

modo exemplar, todo o ideário cabralino, encadernado sob a chancela de *A educação pela pedra* (1966). Livro tomado inquestionavelmente como um ponto de chegada, até por reunir alguns dos poemas mais conhecidos do autor, a começar por "Tecendo a manhã", que se oferece como possível síntese dos seus princípios composicionais, combinando, a um só tempo, engajamento social e metalinguagem poética. Ambas as dimensões estéticas estão grafadas no poema sob a mediação de um desempenho lexical e sintático incomum, o que nos leva a perceber uma incisão no extrato formal em vários níveis, que vão da escolha da matéria abordada até o entendimento da tradição em voga, por meio da convenção linguística e literária acionada, conforme se fixa no texto e como texto.

Por conseguinte, interessa-nos fazer a oposição entre os dois livros que cobrem o arco temporal de uma década, para não cairmos na tentação de considerar o poema como uma peça isolada, uma vez que a estratégia de leitura aqui em curso considera a série literária ensejada pela figura de seu interlocutor mais contumaz, bem como na série histórica dada pelo próprio volume em face da coleção anterior de poemas. A leitura é assim proposta para que possamos perceber, com maior amplitude, a obra de João Cabral de Melo Neto quando perspectivada em mais de um livro, sem deixar de ser circunstanciada historicamente. Não só pela leitura retrospectiva que ele reivindicava para si, mas também pelo que foi prefigurado pelo livro anterior, que repercute diretamente na publicação seguinte, justo para produzir o contraste entre o ponto de chegada que *A educação pela pedra* (1966) vem a ser e o ponto de virada que *Museu de tudo* (1975) indiscutivelmente é. O mencionado lapso temporal de uma década ganha relevo porque o país estava sob regime de exceção e porque o poeta entrara na Academia Brasileira de Letras (ABL) nos idos de 1969.

Daí decorre todo o interesse em estabelecer sua excelente composição "Tecendo a manhã", porquanto mais aceita, como contraponto ao poema devotado a Joaquim Cardozo a ser analisado, até porque tal comparação invoca a referência autoral mais imediata, inclusive pelo poder de síntese dos seus atributos expressivos em toda a extensão significativa, tanto pela estrutura textual que engendra quanto pela postura solicitada ao leitor. Tão convincente se faz aquele poema que sua força se constitui de tamanha autonomia, sem nos permitir pautar sua leitura por meio de elementos literários exteriores, apesar do adágio popular que se lhe impregna conotativamente: "Uma andorinha só não

faz verão”, enunciado que serve de suporte semântico ao primeiro verso daquele poema, “Um galo sozinho não tece uma manhã”. A sugestão é a de uma equivalência de termos que aponta a seleção e a consequente valoração autoral, quando trocamos “andorinha” por “galo”, a forma verbal “faz” por “tece” e a marca temporal do “verão” por “manhã”, conferindo a todos os elementos trocados significação mais precisa, cujo resultado imediato é a impressão de maior materialidade visual na experiência de leitura, que então se organiza para dar força ao resultado atingido na palavra. Ali, no contexto do poema, tudo fica iluminado pela circunstância da manhã, tecida pelo canto dos galos, inclusive pela repetição da palavra “galo” no espaço da página, constituindo, lexical e foneticamente, o poema, tal como se pode ver e ouvir pelos seus fonemas, sememas e lexemas. De todo modo, vale sua reprodução para acompanharmos o percurso que vai do título até sua última unidade significativa, isolada por dois pontos: “luz balão”, irmã gêmea da luz em Joaquim Cardozo, como já veremos.

TECENDO A MANHÃ

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã), que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo,
que, tecido, se eleva por si: luz balão.[8]

---

8 MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966, pp. 46-47.

De antemão, ao longo do poema, a palavra "galo" tem oito ocorrências, quatro no singular e quatro outras com variação de plural na primeira estrofe, produzindo algo atípico a essa circunstância comunicativa que é o poema. A princípio, em nenhuma outra ocasião, o galo terá o poder de tecer uma manhã, constituindo-se efetivamente como parte do tecido discursivo, no qual aparece como sujeito, como objeto e sob a locução adjetiva "gritos de galo". Ou seja, o galo nomeia e qualifica o seu próprio discurso, ilustrado por um grito. "Grito" e "galo" se fazem equivalentes metonímicos e fonológicos até que os verbos se precipitem em gerúndios na composição: tecendo, encorpando, erguendo, entretendendo, que é quando os vocábulos "galo" e "grito" desaparecem para despontar a "manhã", entre parênteses e fora, quando se eleva por si: "luz balão". O procedimento estruturante do poema erige um símile da própria ideia de processo criativo ali em voga: seus versos são polimétricos e sem rima, mas nem por isso sua formalização é menor ou menos rigorosa.

Por essa razão, convém insistir um pouco mais na exploração do sintagma "luz balão": constitui-se de dois substantivos, um abstrato e outro concreto, este último qualificando o primeiro, imprimindo-lhe imoderada concretude, porque lhe confere o movimento próprio do balão, que segue o rumo dos ventos, como se isso fosse possível à luz. No contexto da obra de João Cabral de Melo Neto, salvo engano, até aquele momento, a luz só tinha sido tematizada em poemas do livro *O engenheiro* (1945), por meio do verso "a luz de três sóis", do poema "A paisagem zero"; e do verso "a luz, o sol, o ar livre", do poema homônimo ao livro, que o enfeixa, e no qual consta a primeira aparição de Joaquim Cardozo na sua obra.

Agora, no poema "Tecendo a manhã", a luz vem aureolada por um procedimento tipicamente cardoziano, qual seja, o de conferir a uma palavra propriedades de outra, independente da classificação gramatical a que se submeta, e que se fez um traço estilístico da escrita cabralina, vulgarizada após o título de sua obra mais lida, indiscutivelmente *Morte e vida severina* (1956). Tal procedimento já foi observado em análise do desempenho lexical do poeta-engenheiro no artigo "Dicção individual e intervenção pública em 'Três sonetos positivos' de Joaquim Cardozo".[9] Efeito similar ao constante naquele poema em que nomear a luz de balão

---

9 CORREIA, Éverton Barbosa. "Dicção individual e intervenção pública em 'Três sonetos positivos' de Joaquim Cardozo". *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 53, n. 2, 2018, pp. 223-231.

radica um procedimento comum aos dois poetas, que se irmanam no mesmo artifício linguístico em que um faz o que aprendeu com o outro ou o que lhe foi sugerido, levantando um problema historiográfico, haja vista que o poeta João Cabral de Melo Neto veio a lume em livro antes de *Poemas* (1947) de Joaquim Cardozo, o qual já publicava poemas em jornais e revistas de Recife desde os anos de 1920 com tal operação vocabular, já como um intelectual maduro, quando o confrade, 22 anos mais jovem, publicou o primeiro livro em 1942: *Pedra do sono*.

À revelia dos registros constitutivos do discurso historiográfico vigente, havia uma simpatia e uma admiração mútua, convertidas em frequência cotidiana ao escritório e à casa do poeta mais velho desde os primeiros anos da década de 1940 no Rio de Janeiro. De maneira que, em 1975, quando João Cabral publica o poema "A luz em Joaquim Cardozo", o homenageado ainda era vivo e havia retornado ao Recife após os reveses decorrentes do ofício de engenheiro, pelos quais ficou marcado sob a indicação de "O episódio da gameleira".[10] Portanto, não é só a "luz balão" grafada no livro anterior que está sendo acionada como atualização e rememoração da trajetória autoral, mas todo um repertório consolidado ao longo de décadas de convivência e de admiração, que ganham fluidez e adquirem sistema no decorrer do espaçamento temporal, o qual reúne as nove composições cabralinas devotadas a Joaquim Cardozo, nas quais, não raro, o sobrenome do poeta aparece grafado em condição adjetiva ou adverbial. Por ora, vejamos como João Cabral ilumina o seu poema com a luz cardoziana em condição substantiva na poesia, a partir da reprodução do poema.

A LUZ EM JOAQUIM CARDOZO

Escrever de Joaquim Cardozo
só pode quem conhece
aquela luz Velásquez
de onde nasceu e de que escreve.

A luz que das várzeas da Várzea
onde nasceu, redonda,
vem até o ex-Cais de Santa Rita
que viveu: luz redoma,

10 DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. *Joaquim Cardozo: contemporâneo do futuro*. Recife: Ensol, 2003.

luz espaço, luz que se veste,
leve como uma rede,
e clara, até quando preside
o cemitério e a sede.[11]

A informação incontornável à leitura é que o poema está estruturado em três quadras, com as habituais rimas entre o segundo e o quarto verso, com metros de oito e de seis sílabas, os quais são predominantemente rimados entre si, diferente dos octossílabos em que a rima é acidental, senão quando constitui o quarto verso da primeira quadra. Na primeira estrofe, os versos de seis sílabas estão dispostos no miolo da quadra, enquanto que, nas outras duas, os versos hexassílabos se alternam entre o segundo e o quarto verso, coincidindo com a rima daquelas quadras. Portanto, somente na primeira quadra não há a coincidência entre a rima e o hexassílabo, apesar do eco quiástico entre "conhece" e "Velásquez",[12] que se consolida na rima toante com "escreve". Todavia, na segunda e na terceira quadra, há a ocorrência da rima exatamente nos versos hexassílabos, nos quais a palavra "redonda" se liga a "redoma" toantemente e "rede" a "sede" numa conjugação quase rara, porque preciosa. De maneira que o problema sonoro assinalado na primeira quadra é solucionado por rimas consoantes e de modo quase cacofônico na terceira quadra, ainda que sendo uma solução incomum.

A rima entre "conhece" e "escreve" produz um efeito paronomástico controverso, dado que sugere uma simetria sonora entre a abertura do /e/ e o dilaceramento da semivogal seguinte sob a mediação da sibilante ou da labiodental, abalizadas pela abertura forçada que o dígrafo anterior promove em ambos os casos. No meio dessa rima sobreposta, está o vocábulo "Velásquez", que potencializa e amplia a sonoridade daquelas duas palavras, sobretudo porque qualifica a luz que o antecede e está particularizada pelo demonstrativo que a indica com precisão, quando especifica que é aquela e não outra. Aquela é a luz Velásquez, que permite e autoriza escrever sobre Joaquim Cardozo, porque é a luz de onde ele nasceu e da qual escreve, como uma forma de conhecimento prevista, cindindo sinestesicamente o som e a imagem, que demandam sentidos múltiplos para a visão e para a audição simultâneas.

---

11 MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 13.

12 De agora em diante, o nome do pintor espanhol aparecerá grafado de duas maneiras: 1. Quando se referir ao significante do poema, com o distintivo de "s"; 2. Quando se referir ao prenome do sujeito histórico, com o distintivo de "z".

Não deixa de ser curioso que João Cabral tenha devotado composições a vários pintores, notadamente aos modernos. Mas, aqueles da tradição mais remota, não comparecem com a mesma regularidade nem com o mesmo vigor em sua escrita; e, quando ali aparecem, no mais das vezes, isso se dá sob designação predicativa, adjetiva ou adverbial, como é o caso de Diego Velázquez, que aqui se apresenta com grande destaque. O justo reconhecimento pelo trabalho precioso entre luz e sombra, que lhe é tão característico, ganha múltiplas tonalidades sob o seu pincel e adquire propriedades decididamente imprevistas pelos traços da realidade que capta e pela metalinguagem que enseja, cuja ilustração máxima é o quadro *As meninas*. Igualmente curioso é notar que, no mesmo *Museu de tudo*, há uma composição intitulada "A Quevedo", que prima com altivez pela engenhosidade, ao se radicar nas melhores fontes do conceptismo espanhol, tão central para a tradição estética que se celebra e se consolida no Ocidente, mas sem grandes repercussões na leitura cabralina que se acumula até o momento. Ao que parece, essa tradição hispânica racional mais remota é o que está em pauta no poema luminoso devotado a Joaquim Cardozo, mesmo que não façamos a associação instantânea entre João Cabral de Melo Neto e o Setecentos espanhol, tanto pela tradição lírica a que se aproxima de imediato quanto pela lupa da racionalidade por que tem sido vista a sua obra, nem sempre encravada no poema, tal como se segue.

A QUEVEDO

Hoje que o engenho não tem praça,
que a poesia se quer mais que arte
e se denega a parte
do engenho em sua traça,

nos mostra teu travejamento
que é possível abolir o lance,
o que é acaso, chance,
mais: que o fazer é engenho.[13]

Para resumir o comentário acerca desse poema, basta restringir a observação ao jogo vocabular entre as ocorrências da palavra "engenho", grafada três vezes, que se desdobra na única ocorrência do vocábulo

13 MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Op. cit., p. 52.

"arte", para fechar a quadratura conceitual em quatro ocorrências lexicais que se contrapõem ao duplo: "lance" e "acaso", tão característico à parte da poesia moderna que João Cabral rejeita, apesar de sua moderada simpatia pela prosa ensaística de Stéphane Mallarmé. Seja na poesia, seja na pintura, as referências metalinguísticas que passam a animar a escritura cabralina, ainda que oriundas da Espanha, não necessariamente modernas, dão liga à sua interlocução com Joaquim Cardozo, apesar de serem ambos os poetas brasileiros e modernos. De uma modernidade toda retorcida, dissidente e de difícil classificação, mas com os olhos voltados para o passado, que, às vezes, se enraíza no Recife natal, mas não somente, como quando se sedimenta a matéria tradicional espanhola, esteja radicada em Quevedo ou em Velázquez. O que nos interessa mais de imediato é o cruzamento agudo entre o engenho luminoso do cultismo e o culto engenhoso da luz, que, eventualmente, leva à obscuridade.

O estilo cardoziano que interessa a João Cabral é o do engenho e o da luz – ao menos, é o que está grafado no poema "A luz em Joaquim Cardozo", já que a palavra "luz" se repete quatro vezes, duas na segunda estrofe e outras duas na terceira. Constando também no título da composição, na quadra inicial, o termo aparece como um lampejo, possivelmente por ser aquela a primeira ocorrência no corpo do texto, mas podendo também ser reputado a um uso agudo da adjetivação, que se consuma na palavra "Velásquez", símbolo e símile da própria luz pictoricamente materializada em imagem. A "luz Velásquez", constante na primeira estrofe, se faz, pois, redundantemente uma luz luminosa, que encandeia o observador, tamanha é a força de sua clareza, de uma luz predicada pela própria luminosidade, como é a luz da várzea ou, mais ainda, "a luz das várzeas da Várzea", conforme o verso de abertura da segunda quadra, que passaremos a analisar.

Como já foi observado, há uma diferença estrófica na constituição da quadra nesse poema, que se dá exatamente da segunda em diante, pela coincidência da rima com o hexassílabo, que passa a ser alternado, uma vez que na primeira quadra estava emparelhado. Com isso, a coincidência passa a ser marcada pelo segundo e pelo quarto verso, tanto na rima quanto no hexassílabo, sendo, antes, exclusivamente rímica. Tudo isso concorre para reforçar o efeito semântico decorrente da rima entre "redonda" e "redoma", que organiza a segunda quadra, deixando-a redondinha, como se a redondilha fosse um esquema estrófico e não

métrico, tal como fora originalmente e se perdeu nos usos e abusos da modernidade, até porque os metros constantes no poema são o de seis e o de oito sílabas, e não o redondilho, que é de sete sílabas e está deliberadamente ausente. Não sendo uma coincidência exata que acontece no poema entre o verso redondilho e a estrofe redondilha (a quadra), há uma tensão estrófica que se realiza na rima, tal como lhe é solicitada, mas não na métrica, da qual o autor faz um uso particular, que passa a caracterizar também o seu estilo, pelo uso proveitoso e incondicionado de minudências, pela subjetivação imperativa que anima o poema e pela falta de um centro ordenador, que é contrafeito e contradito.

Ao arredondar a quadra no nível rímico sem praticar o verso redondilho, o autor contraria, na forma, a redundância luminosa assinalada pela sonoridade que anima o sintagma "luz Velásquez" e lhe confere sentido. Eis aí outra marca que distingue a primeira da segunda estrofe, para além da alternância da rima e dos hexassílabos e a partir daí: o metro, que estava emparelhado (organizado) na primeira estrofe, fica alternado (diversificado) na segunda, em detrimento da melhor organização rímica com a qual vem a coincidir. Como correlativo sonoro, aquela redundância luminosa gravada antes se desloca para a rima, que, à medida que coincide com o metro, se nasaliza e se fecha, obscuramente. Ademais, a organização sobreposta do metro e da rima pelo poeta, ao mesmo tempo que contradiz a ideia de quadra tradicional, por dilacerar a métrica que a animava e que ali não comparece de propósito, impõe uma marca autoral, que se materializa no som da rima, o qual é deslocado do curso natural do verso para se conformar à métrica, que fica dilacerada tanto em relação à tradição quanto ao que se praticara na estrofe anterior. Ao obscurecimento sonoro imposto pelo poeta, corresponde uma obscuridade formal, que passa a estruturar o poema e a constituir o sentido da composição.

Dito de outro modo, aquele dilaceramento que decorria da luminosidade excessiva gravado na sonoridade, na rima e no léxico se vê agora também na métrica, sem desconsiderar os níveis de registro formal já anunciados na primeira estrofe: a nasalidade, intercalada pelo verso que separa a rima de "redonda" com "redoma", qualifica, de modo expansivo, aquela "luz Velásquez", que também vem a ser uma "luz redoma", ou seja, fechada. Conforme consta na estrofe: uma luz que vem da Várzea até o ex-Cais de Santa Rita é uma luz em movimento, tal qual a "luz balão", anteriormente assinalada. É impositivo que se ressalte ainda

não só que aquela luz vem da Várzea maiúscula, que é símbolo verbal da geografia e significante que impulsiona uma imagem: "a luz que das várzeas da Várzea/onde nasceu, redonda", de acordo com os primeiros versos da estrofe.

Ora, se existem várzeas dentro da Várzea, quer dizer que aquela "Várzea" maiúscula não constitui uma unidade significativa, mas se compõe das diversas várzeas que a rodeiam, irrompendo uma luminosidade múltipla de várzeas que atravessam e refletem a Várzea. Tal operação luminosa acaba por imantar o sujeito, que identifica a luz da Várzea por meio de uma aura que o compõe hermeticamente, qual redoma que o caracteriza no espaço e como uma indumentária, o que já valia para Velázquez e passa a valer para Cardozo, reduplicado no procedimento que emprestara a João Cabral. Antes de passarmos à quadra seguinte, vale destacar os dois verbos relativos ao sujeito no pretérito perfeito: nasceu e viveu. A forma "nasceu" reproduz a ocorrência da primeira estrofe, que se estendia ao presente "de que escreve" e agora fica encastelada no passado, até onde vem e "viveu": o ex-Cais de Santa Rita, centro histórico e comercial de Recife, onde fervilhava o burburinho urbano, de onde se espraiam outros cais à beira do Capibaribe e na história regional, a que se liga o Cais do Colégio, a que fora atravessado pela ponte giratória, depois demolida, desde quando se deixou de navegar no rio. Do bairro Zumbi ou da Madalena até o Cais de Santa Rita, a luz é determinante do perfil que delineia aquele sujeito ali descrito, com o qual o autor se identifica. Aquela luz se faz um determinante porque não se escolhe onde se nasce, mas se elege aonde ir: o ex-Cais de Santa Rita, zona boêmia do Recife de outrora, oscilante entre a estiva e o meretrício.

Todavia, o verbo principal da estrofe que nucleia o seu enunciado e diz respeito à luz é "vem", quando afirma que "vem até o ex-Cais de Santa Rita". Portanto, não é o sujeito que se move por si, e sim a luz que o imanta, o caracteriza e o define, como uma movimentação intrínseca ao seu ser, que é animado por motivações exteriores. É preciso ressaltar ainda, nessa quadra, certa predominância labiodental na sonoridade anterior à rima, gravada nas palavras "várzeas", "Várzea", "vem" e "viveu", as quais simulam as sucessivas revoadas do vento no sujeito imantado pela luz do seu próprio tempo e espaço. A "Várzea" maiúscula, deslocada da rima, ressoa a mesma maiúscula de "Velásquez", que também caracteriza e é caracterizado pela luz, cujo som fricativo

labiodental do /v/ reforça a imagem bifurcada da luz, que é da Várzea e do Cais, redonda e redoma, do som e da imagem, da poesia e da pintura. Aliás, com exceção dos nomes próprios "Joaquim Cardozo" e "Cais de Santa Rita", as demais maiúsculas do poema ocorrem em predicativos daquela luz, que é Velásquez e é da Várzea. A imagem repercutida do /V/ cria um ícone no poema, que vem a ser definidor da luz, simulando um procedimento engenhosamente agudo, quando enlaça a primeira e a segunda estrofe, nas quais, somente nelas, há a ocorrência de maiúsculas no poema, seja para indicar o sujeito e o espaço de sua definição, seja para qualificar a luz que o reveste e o define. Cabe reforçar ainda que a luz é redonda onde Joaquim Cardozo nasceu – símile de um horizonte visual a outro que se aprecia qual cúpula indefinida – e se constitui redoma no espaço em que ele viveu, porque ali a luz se materializa concretamente, tal como a luz que dá vida aos quadros de Velázquez.

Agora só falta especular algo acerca da terceira e última quadra, na qual a predicação da luz, por ser mais referencial, é marcadamente reiterativa no primeiro verso: "luz espaço, luz que se veste". Mais do que um instrumento que dá acesso à visão das coisas, à percepção do mundo circundante, à leitura e ao conhecimento – mais do que sua dimensão instrumental –, a luz é parte do sujeito Joaquim Cardozo, seja pelo espaço de nascimento (ou pela vivência com que se confunde), seja pela vestimenta que contorna o seu corpo, como uma segunda pele, da qual também não se pode saltar, porque se lhe impõe como um limite espacial que o acompanha invariavelmente, esteja ele em qualquer tempo – o do cemitério ou o da sede.

Havendo uma sonoridade anterior à rima, conforme foi destacado a propósito das labiodentais, também há uma carga semântica entre as palavras finais dos versos que não rimam entre si, reforçando aquela sonoridade quiástica já apontada, que se desdobra em imagem bifurcada tal como a identificamos entre as maiúsculas. Na terceira quadra, tal movimentação sonora pode ser visualizada por meio da oposição entre as palavras "veste" e "preside", quando a sibilante e a dental surdas de "veste" se sonorizam em "preside", ao passo que a vogal aberta se fecha e se reduplica em semivogais, como a própria luz enunciada que se fecha em redoma e se multiplica. Isso que aí se explicita na sonoridade das palavras dos versos não rimados já podia ser percebido pela sonoridade dos nomes que não rimam nas estrofes anteriores – visto pelas maiúsculas, mas podendo ser notado também pelas palavras –, criando a

seguinte cadeia significativa: “Cardozo” repercute “Velásquez”, bem como o “ex-Cais de Santa Rita” repercute a “Várzea”. Velásquez e Várzea são os elementos curtidos e repercutidos no poema de João Cabral.

Todavia, os versos que rimam na terceira quadra trazem o seguinte enunciado: “leve como uma rede” e “o cemitério e a sede”. Ambos os versos são constituídos pela rima interna articulada ao verso anterior, nos quais a abertura vocálica de “veste” rima toantemente com “leve”, enquanto as semivogais encarrilhadas da palavra “cemitério” em diante ecoam as semivogais de “preside”, que dão a tônica dominante no curso do verso seguinte, contradita pela cesura do verso, que retoma a abertura da rima interna anterior. Eis aí outro exemplo em que a semivogal recupera a vogal aberta, símile daquela luz que, quando fechada em redoma, restaura e encerra a abertura redonda. O desdobramento em cascata de repercussão sonora da estrofe é finalizado pelo fechamento do /ê/, que constitui a rima entre “rede” e “sede”, imantando a estrofe e encerrando o poema. Também aqui, isso se dá tal qual redoma, outro símile da luz incondicional de Joaquim Cardozo, mesmo quando presidida pelo cemitério ou pela sede que seca sua boca, definitivamente, ou que a impulsiona pelo que a secura desperta: desejo de água e de vida.

Se pensarmos na série das nove composições, “A luz em Joaquim Cardozo” orbita no meio de sua extensão, porque é o quarto poema em que a figura do engenheiro pernambucano é evocada. No universo da interlocução entre os dois poetas, gravada pela pena de João Cabral, também cronologicamente, o poema ora analisado se situa no livro que está no centro da produção, que se estende de 1942 a 1997. Por isso, dilacera a imagem do conjunto, sob a irradiação de uma luz que se espraia por toda a compreensão daquela poesia que se fez ilustrada, como possibilidade de esclarecimento no espaço da página, disponível ao leitor. Leitor este com o qual o autor se identifica na condição de editor, quando registra a publicação, de 1948, pela sua prensa manual O Livro Inconsútil, da *Pequena antologia pernambucana*, que reunia composições de Joaquim Cardozo publicadas no ano anterior com prefácio de Carlos Drummond de Andrade sob o título de *Poemas* (1947), em simultâneo à *Psicologia da composição*, primeiramente editada pelo mesmo O Livro Inconsútil. Ademais, antes disso, alguns daqueles mesmos poemas só haviam sido coligidos na *Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos* (1946), sob a organização de Manuel Bandeira, ecoando a interlocução poética engatilhada no

ano anterior por meio do volume *O engenheiro* (1945), antes mesmo de Joaquim Cardozo ser timbrado em livro. Vale lembrar ainda que, naquele mesmo 1948, O Livro Inconsútil publicou *Acontecimento do soneto*, de Ledo Ivo, e *Mafuá do malungo*, de Manuel Bandeira, também amigos e interlocutores de João Cabral, embora em intensidade menor.

Se a presença de Joaquim Cardozo na produção de João Cabral se avulta nos anos 1940 – seja pela via autoral, seja pela via editorial –, mais pontual e regular passaria a ser nas décadas subsequentes. De maneira que, quando aparece o *Museu de tudo* (1975), a figura de Joaquim Cardozo, de tão reiterativa, adquire função emblemática daquela poesia, que ali se renova sob o artifício retórico de um possível balanço, inerente e previsível a todo museu. Não estranha, a partir disso, a irradiação luminosa que o poema "A luz em Joaquim Cardozo" exerce retrospectivamente na série literária, e que os poemas exercem entre si e internamente naquela coleção, ao menos pela perspectiva de seus leitores.

> Um aspecto interessante a relevar neste museu é o largo espaço concedido a "retratos" (ou quadros que apresentam um rosto humano), em grande maioria de artistas. [...] Basta lembrar que, dos oitenta poemas metalinguísticos acolhidos na antologia *Poesia crítica* (1982), nada menos do que quarenta pertencem ao livro de que ora nos ocupamos. Por isso, se quisermos distribuir tematicamente as peças deste museu, não há dúvida de que o agrupamento mais numeroso será o que engloba o binômio "criador/criação".[14]

Interessante mesmo é notar que, no museu onde se dispõe de um largo espaço dedicado a retratos, o retrato de Joaquim Cardozo apareça refletido e iluminado pela figura de Diego Velázquez, como uma espécie de retrato dentro do retrato. Ou ainda o retratista servisse de parâmetro para a imagem do retratado a ser fixada, cujo raciocínio aplicado a João Cabral nos dá a entender que é ele – na condição de retratista – quem prefigura, formaliza e sedimenta a imagem do retratado, Joaquim Cardozo, o qual passa a ser índice e símbolo de sua criação. A insistência do retrato, como esteio da exploração entre criador e criação no livro *Museu de tudo*, somente se aguça quando pensamos na imagem de

14 SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 267.

Joaquim Cardozo, que já vinha sendo explorada pelo autor havia exatos trinta anos. Ali, ela ganha tonalidade especial, tanto por retomar o repertório que vinha sendo acumulado para exposição naquele museu quanto pelo fato de radicar os procedimentos compositivos do autor, que se expandem em múltiplas direções, mas sem nunca negar as conquistas acumuladas até então.

ÉVERTON BARBOSA CORREIA é doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. Atualmente é Professor Adjunto do Departamento CULT e do Programa de Pós-graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Campus Maracanã. E-mail: evertonbcorreia@gmail.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORREIA, Éverton Barbosa. "Dicção individual e intervenção pública em 'Três sonetos positivos' de Joaquim Cardozo". *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 53, n. 2, 2018, pp. 223-231.
DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. *Joaquim Cardozo: contemporâneo do futuro*. Recife: Ensol, 2003.
MELO NETO, João Cabral de. *O engenheiro*. Rio de Janeiro: Edição dos Amigos, 1945.
MELO NETO, João Cabral de. *Duas águas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
MELO NETO, João Cabral de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.
MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Barcelona: O Livro Inconsútil, 1950.
MELO NETO, João Cabral de. *O rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*. São Paulo: Comissão do IV centenário da cidade de São Paulo, 1954.
MELO NETO, João Cabral de. *Quaderna*. Lisboa: Magalhães Editores, 1960.
MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.
MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

MELO NETO, João Cabral de. *A escola das facas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

O MUSEU PORTÁTIL DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

RAFAELA CARDEAL

Você aqui encontrará
as mesmas coisas e loisas
que me fazem escrever
tanto e de tão poucas coisas
João Cabral de Melo Neto, "A Augusto de Campos"

Após nove anos de silêncio, em 1975, João Cabral de Melo Neto publica um novo livro, que teria como grande desafio ser o sucessor de *A educação pela pedra*, sua obra capital e das mais complexas no largo quadro da poesia brasileira. Inventário de paisagens, pintores, escritores, leituras, amizades, reflexões sobre a dança, o futebol e a morte, *Museu de tudo* é a exibição de mais do mesmo, de um universo fundado sob o signo do menos, característico da poética cabralina, que inevitavelmente produziu um sinal de mais – à maneira do que dizem os versos em epígrafe, dedicados a Augusto de Campos na abertura de *Agrestes* (1985). Já no primeiro poema somos advertidos de uma mudança de rumos: não encontraremos ali os celebrados cálculos estruturais do poeta-engenheiro, abandonados em prol de outro tipo de projeto, de caráter museológico, desde logo implicado pela imagem que o nomeia, autorizando, sob prisma mais amplo, outra visada crítica.

Antes de acreditarmos – ou não – na sua validade, ponderando se a autocrítica é chave de leitura ou armadilha, precisamos entender o que estaria realmente em jogo. Exibindo claramente um conteúdo programático, diz-nos os versos iniciais de "O museu de tudo": "Este museu de tudo é museu/ como qualquer outro reunido".[1] Tal qual um museu, coloca-se tanto na posição de "arquivo" quanto na de "caixão

1 Todas as referências aos poemas de João Cabral de Melo Neto foram retiradas da edição MELLO NETO, João Cabral. *Poesia completa*. Org., pref., fixação de textos e notas de Antonio Carlos Secchin. Lisboa: Glaciar; Academia Brasileira de Letras, 2014.

de lixo" ao se instituir como local próprio para acumular ou guardar poemas – objetos poéticos – que poderiam, conforme a perspectiva do leitor/visitante, ser vistos de formas diferentes: de um lado, adquirir valor em si, como itens de importância digno de preservação; de outro lado, atestar qualquer degradação, até mesmo inutilidade, como itens de pronto descarte. Esse perfil instável e ambivalente também não lhe garantiria um conceito muito sólido, à medida que erigido "sem risca ou risco", esse museu não era sustentado por algum padrão compositivo: sem os traços rigorosos, que compõem o desenho de uma obra, nem a margem de perigo imposta por essa situação limite, não chegando, assim, ao "vertebrado" que deveria "entranhar qualquer livro".

Os oito versos, elaborados como breve comentário, são um poderoso *statement*, que, lido de certa maneira, podem pôr em causa todo o método cabralino e seu discurso "arquitetônico". As declarações de João Cabral sobre seu peculiar processo de escrita são bem conhecidas: um método de escrever – e de pensar – o livro de fora para dentro, isto é, a partir da macroestrutura para a microestrutura de cada peça, seja ela poema ou verso. "Primeiro o *blueprint*, depois a casa", sintetizava o poeta em entrevista de 1968, reforçando um pensamento arquitetônico já assinalado com a presença de Le Corbusier na epígrafe de *O engenheiro*.[2] Tinha início ali a concepção de uma poesia construtiva, mediante a qual o poema, como objeto acabado, ambicionava ser como uma "máquina de comover", à luz das premissas corbusianas. Rigor, planejamento e disciplina se erigiam na qualidade de diretrizes que guiariam o modo particular de compor cada livro, sem a repetição do molde, mas buscando, antes, a forma mais adequada para a transmissão de determinada ideia, imagem ou conteúdo. Essa procura incessante resultou em variadas "arquiteturas de livro", que, por efeito, se tornaram formas de responder uma questão fundamental: "O que é fazer um livro?". Uma inquietação cabralina que, segundo Antonio Carlos Secchin, é traduzida em *A educação pela pedra* como súmula de um projeto, disposto inclusive em planta baixa.[3]

Excluídos desse paradigma estariam, portanto, *Pedra do sono*, *O engenheiro*, *Quaderna* e *Museu de tudo*; este último, tendo nascido

---

2 MELO NETO, João Cabral de. Um poeta só João. Entrevista concedida a Maria Ignez Corrêa da Costa. *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 6 abr. 1968, p. 5.

3 SECCHIN, Antonio Carlos. "Um original de João Cabral de Melo Neto". *Revista Colóquio/Letras,* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 157-158, 2000, [s.p.].

sem cálculo, assim como os restantes, não apresentava uma unidade em si, explicaria João Cabral em entrevista, fortalecendo a leitura mais literal de seu primeiro poema e de seu próprio título.[4] Nesse mesmo relato, é esclarecida a escolha do nome relacionando-o diretamente ao método museológico e também à noção de completude: um livro, como um museu, não poderia reunir *tudo* – algo factível somente no utópico *museu imaginário* de André Malraux –, pois, em função de suas limitações espaciais, são fatalmente deficientes. Essa suposta falha é, na verdade, sua própria condição de partida e de existência enquanto instâncias delimitadas, *grosso modo*, por seu conteúdo. Independente do critério, o próprio gesto de agrupar produções díspares, quer poemas, quer objetos, sob um título comum ou dentro de uma instituição, atribui-lhes, imediatamente, algum sentido. Antes desconectados, ao serem compilados se tornam elementos de um conjunto no qual está em jogo um vasto feixe de relações. Ao recorrer à metáfora, o título resolve simbolicamente a falta de unidade da obra, numa estratégia para solucionar, ou ao menos minimizar, seu aparente "defeito de fábrica".

É assim que *Museu de tudo* abalou o "horizonte de expectativas", na expressão de Hans Robert Jauss, da recepção da obra cabralina. Tendo em vista o percurso poético do autor, que se desenvolvia à medida que construía uma coerência, um novo livro representaria, portanto, mais uma etapa dessa trajetória. Uma análise comparativa e retroativa que o situasse nessa linha, em particular em relação ao título antecessor, seria inevitável. O longo tempo de espera entre o lançamento de um e de outro, bem como a repercussão que envolvia a chegada de um novo título cabralino, pode, porventura, ter contribuído para que se criassem grandes expectativas. Nos suplementos literários dos jornais, a recepção mais imediata não foi unânime, tendo sido, na verdade, até negativa. Por um lado, houve quem desejasse encontrar um livro que superasse *A educação pela pedra*; por outro, quem chamasse a atenção para o rigor da composição e da arquitetura de cada poema, que, como unidades – peças do museu –, conservariam esses atributos, o que de fato se verifica com sua leitura. Aquele primeiro tipo de apreciação parecia ilustrar certo comportamento da crítica literária, antes reprovado por João Cabral em entrevista ao jornal português *Diário Popular*:

---

4 MELO NETO, João Cabral de. Entrevista a Danusia Barbara. *Jornal do Brasil*, 11 dez. 1975, Caderno B, p. 1.

> Aquilo que me desagrada profundamente na crítica é que se exige do escritor que ele morra se superando. Acho isso uma atitude monstruosa. Conduz a que o escritor só possa parar no dia seguinte ao da morte. Ora, eu gostaria que a crítica brasileira, em vez de se comportar como o público espanhol de toiros, adotasse antes a atitude do torcedor de futebol brasileiro.[5]

É o que precisamente irá defender, alguns anos depois, Sebastião Uchôa Leite, tratando de *Museu de tudo*. Para além do fanatismo tauromáquico ou futebolístico, o crítico argumentava que se exigia do autor o inexigível: que ele incansavelmente sustentasse sua pedra montanha acima, cumprindo "o suplício de Sísifo" e "o castigo do seu destino poético". Se o livro partia dessa recusa, não necessariamente se constituiria como uma ação falhada, mas, em vez disso, era um acontecimento de grande interesse. Como ponto de inflexão, a poesia cabralina "dobra-se sobre si mesma como um caracol, abre-se ao fingir fechar-se, e entra para o museu com o cigarro aceso".[6] Quem sabe, de modo mais descontraído, o leitor também não seja convidado a adentrar esse *espaço* com o intuito de observar os poemas ali em exposição como um visitante que caminha por entre obras. Seguindo esse movimento, poderíamos alargar as fronteiras do livro de João Cabral ao incorporar certas reflexões, sobretudo, em torno do conceito de museu e de algumas questões ligadas a ele.

Logo à entrada do museu, à maneira de um prefácio ou um guia de exposição, dá-se a ver uma tomada de posição: através do poema, o autor anuncia o que ali será lido/visto. Se, para Boris Groys, o artista moderno tem um "curador interno que lhe diz o que não é mais possível fazer, ou seja, o que não é mais colecionado"[7], essa ideia, inicialmente aplicada ao domínio das artes visuais, enquanto posicionamento histórico, estende-se também ao contexto literário e aos escritores. No caso de João Cabral, inclusive, a perspectiva do crítico de arte torna-se ainda mais fértil, uma vez que o papel rigoroso desempenhado no controle de sua poética aproxima-se, por vezes, de um gesto curatorial, mas, é claro, sem prescindir da liberdade e dos impulsos subjetivos da criação artística.

---

5 João Cabral de Melo Neto (autor de "Morte e vida severina"): Não me considero um dramaturgo. *Diário Popular*, Lisboa, 7 fev. 1968, p. 7.

6 LEITE, Sebastião Uchôa. "Máquina sem mistério: a poesia de João Cabral de Melo Neto". In: *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus, 1986, p. 133.

7 GROYS, Boris. *Arte, poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, pp. 42-43.

Ao selecionar poemas provenientes de origens diversas, compostos num largo período de tempo até o ano da publicação, o poeta de *Museu de tudo* constituiu seu próprio *arquivo-museu*.

UM MUSEU À MÃO

Se o livro, como objeto que temos à mão, ocupa um espaço determinado pelos limites do seu começo e do seu fim, encerrando-se na sua materialidade, também é certo que os signos ali presentes fazem dele, em sentido mais amplo, a soma das obras de um autor. Sob tal ângulo, *Museu de tudo* institui-se como um "museu portátil", expressão que está na origem de *Boîte-en-valise*, de Marcel Duchamp, audacioso projeto realizado entre 1938 e 1942, explicado ao curador norte-americano James Johnson Sweeney:

> Instead of painting something new, my aim was to reproduce the paintings and objects I liked and collect them in as small a space as possible. I did not know how to go about it. I first thought of a book, but I did not like the idea. Then it occurred to me that it could be a box in which all my works would be collected and mounted like in a small museum, a *portable museum*, so to speak.[8]

Longe dos limites bidimensionais impostos pelo formato do livro, Duchamp encontrava nas caixas, dispostas dentro de maletas de mão, o suporte ideal que viabiliza uma configuração expositiva muito próxima à do museu, a fim de melhor exibir sua produção, em parte, composta por *ready-mades*. Como se estivessem em exposição, as miniaturas das obras não só constituíam o acervo de seu museu particular, mas também institucionalizavam um arquivo, documentando o trabalho do artista. Ora, se tal propósito não estivesse tão claro desde a concepção do projeto, uma vez concretizado, o efeito deflagrado por essas cobiçadas caixas oferecia uma larga reflexão acerca de questões caras ao pensamento artístico de Duchamp: testava os limites entre a precisão artesanal e a

---

8 "Em vez de produzir novas obras de arte, eu quis me aventurar na tentativa de reunir, no menor espaço possível, reproduções de minhas pinturas e objetos favoritos. Primeiro pensei em fazer um livro, mas não gostei da ideia. Então me ocorreu que poderia ser uma caixa na qual todas as minhas obras seriam reunidas e montadas como em um pequeno museu, um museu portátil." (tradução nossa). In: "A Conversation with Marcel Duchamp," entrevista filmada com James Johnson Sweeney, conduzida nos salões Arensberg do Philadelphia Museum of Art em 1955, apud FILIPOVIC, Elena. "A Museum That Is Not". *E-Flux Journal*, n. 4, p. 11, Mar. 2009.

reprodução serial, entre o original e a réplica, que estão no centro de sua icônica *Fountain* (1917). Mais de vinte anos depois de rejeitado, o controverso mictório que desestabilizou tanto a ideia de museu quanto a história da arte, enfim, tinha encontrado espaço expositivo no "museu portátil", como observou Elena Filipovic.[9]

Embora sem o mesmo programa, o "museu portátil" de João Cabral não é, nem pretendia ser, a reunião de sua obra completa, como talvez sugerisse o arrojado título, mas, sim, a coleção de escritos esparsos. No entanto, em ambos os projetos vemos uma atitude semelhante: ao tentarem preservar seu legado da corrosão do tempo e do esquecimento, os artistas performam, consciente ou inconscientemente, um gesto que invoca a sua musealização. Esse termo denota, no contexto museológico, a "operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal", isto é, a transformação de algo em *musealia*, em "objeto de museu".[10] Apesar das suas afinidades, cada um atua de modo distinto no campo artístico no qual se insere, na medida em que o museu duchampiano, como obra visual, relaciona-se, diretamente, com a discussão museológica, mas o museu cabralino, como obra literária, não implicaria, obrigatoriamente, esse debate. Nesse sentido, com uma leitura intermedial, podemos nos lançar aos itinerários imprevistos concebidos por esse tipo de análise.

"Há um contar de si no escolher", diz um dos poemas de *Museu de tudo*.[11] Ou a escolha é sempre reveladora. Da produção cabralina, o livro é certamente o que reúne o maior número de personalidades. Dos oitenta poemas, cerca da metade deles se refere, direta ou indiretamente, a criadores quase sempre consagrados, sobretudo da literatura e da pintura, assim como contempla nomes que faziam parte do círculo de amizades do autor: Max Bense, Paul Valéry, Marques Rebelo, Anthony Burgess, Joaquim Cardozo, T. S. Eliot, Dylan Thomas, W.H. Auden, Manuel Bandeira, Gonzalo de Berceo, Gilberto Freyre, Vinicius de Moraes, Francisco de Quevedo, Rainer Maria Rilke, René Char, Willy Lewin, Rubem Braga, Pierre Reverdy, Selden Rodman, Jean Racine,

---

9 FILIPOVIC, Elena. A Museum That Is Not. Op. cit., p. 10.

10 DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de museologia*. Trad. e coment. Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013, p. 57.

11 Refiro-me ao poema "Para Selder Rodman, antologista" (MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Op. cit., p. 529).

Rafael Alberti, Marcel Proust e Georges Bernanos – do domínio da escrita literária, ainda que o primeiro seja mais ligado à filosofia. Piet Mondrian, Mary Vieira, Joaquim do Rego Monteiro, Vera Mindlin, Franz Weissmann e Oscar Niemeyer – das artes visuais. Jaime II, Frei Caneca e Pereira da Costa – figuras históricas, e, no caso deste último, um importante historiador pernambucano. Ademir da Guia e Ademir Meneses – do futebol. Por fim, Ulysses Pernambucano, célebre médico psiquiatra, pertencente à família Cabral de Melo; e ainda nomes comuns de figuras anônimas, como um torcedor do América F. C., duas andaluzas, uma criadora de urubus.

Durante a leitura do livro, graças a seu título-conceito, temos a sensação de que o poeta nos conduz como guia de seu museu. Mas sem um programa único de leitura, cada leitor pode traçar seu próprio itinerário, seguindo ou não qualquer ordem, obedecendo ou não à disposição sequencial proposta. É interessante, nesse sentido, observar o segundo poema: "Acompanhando Max Bense em sua visita em Brasília, 1961".[12] Como o título assinala, narra-se uma visita do filósofo alemão à recém--inaugurada capital brasileira, na ocasião de sua primeira viagem ao Brasil em outubro daquele ano. Motivado por uma circunstância real e específica, o poema tem alguma natureza biográfica marcada no uso, muito discreto, da primeira pessoa, traço raro na poesia de João Cabral, cicerone do autor de *Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana* (2009).[13]

No decorrer da visita, há uma troca de papéis entre quem conduz e quem é conduzido: o poeta deixa de ser aquele que mostra e explica Brasília para ser o visitante do "edifício filosofia", construído pela esquadria do pensamento bensiano, que parecia se edificar de acordo com o planejamento da metrópole que viam. Linear, geométrica e estrutural, a cidade reflete, em consequência, a utopia cabralina, de uma poesia que sonhara coisas claras e pensara um mundo justo. No passeio textual a que somos convocados como leitores em *Museu de tudo*, acontece algo parecido: como guia do próprio museu, João Cabral nos mostra sua obra – o "edifício poesia", para acompanhar o movimento do poema – através de composições que se querem, de algum modo, espaço de arquitetura habitável, estimulando os visitantes a serem ativos habitantes, e não apenas espectadores contemplativos.

---

12 MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Op. cit., pp. 485-486.

13 BENSE, Max. *Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 19.

Os poemas, em sua maior parte, são curtos e apresentam-se na forma de bloco monolítico, composto por uma única estrofe – de oito, doze ou dezesseis versos –, uma organização que esconde, ou disfarça, a estruturação em quadras. Aliás, o poema "O número quatro", ode ao número e à forma geométrica que estão na base da matemática cabralina, exibe essa disposição. Ainda que não haja regularidade absoluta entre os poemas, além de eles não apresentarem na mancha gráfica um padrão único, "No centenário de Mondrian" e "Exposição Franz Weissmann" chamam a atenção por sua extensão e estranheza. Importa ressaltar que ambos não eram inéditos, pois haviam sido publicados em contextos ligados diretamente aos artistas envolvidos: o primeiro marcava os cem anos de nascimento de Piet Mondrian, em 1972; o outro, escrito dez anos antes, serviu como texto de apresentação de uma exposição de Franz Weissmann.[14] Muito possivelmente o fato de terem uma origem prévia, a partir dessas circunstâncias, justifique suas formas tão contrastantes e destoantes dos outros poemas do conjunto. Embora o primeiro caso seja uma construção tipicamente cabralina, o segundo ostenta uma raríssima forma, híbrida entre poema e prosa.

Constituído por 24 quadras, "No centenário de Mondrian" apresenta duas partes simétricas e ambivalentes, se considerarmos sua legenda, "1 ou 2" e "2 ou 1".[15] Iniciada pelo advérbio *quando*, cada uma delas constitui uma longa e extenuante oração única, concluída após 48 versos por um ponto final. Numa espiral vertiginosa são descritas situações radicais, implicadas pelo trabalho extenuante de criação poética, através de estados anímicos: "Quando a alma já se dói/ do muito corpo a corpo" e "Quando a alma se dispersa/ em todas as mil coisas", respectivamente o início de cada seção. Se, no primeiro caso, há o embate contra o "confuso" e o "amorfo", evidenciando o alto custo do processo de extrema depuração, no segundo, a dispersão no "enredado e prolixo" encena a constante desatenção e dissolução estimuladas pelo mundo ao redor. Mas, a inclinação simétrica parece abalada por certo desequilíbrio semântico: as partes são entrecortadas, em momentos distintos, pela repetição de um verso, "então só essa pintura/ de que foste capaz", que instaura um diálogo íntimo, na segunda pessoa, entre

---

14 "No centenário de Mondrian" foi publicado pela primeira vez na revista *Colóquio Letras* (Lisboa, n. 7, pp. 54-56, mai., 1972); e "Exposição Franz Weissmann" no catálogo da exposição na Galeria São Jorge (Madri, Serviço de Propaganda e Expansão Comercial da Embaixada do Brasil, [s.p.], 1962).

15 MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Op. cit., pp. 492-495.

o sujeito da enunciação e o pintor modernista. Repetido na décima primeira quadra da parte "1 ou 2" e na quinta quadra da parte "2 ou 1", com uma ligeira variação na pontuação, encontra-se, ainda, na oitava quadra, acompanhado, dessa vez, por uma definição plástica, e não por um comentário ao artista: "então, só essa pintura/ de cores em voz alta/ cores em linha reta, despidas, cores brasa". Ao contrário da primeira, dedica-se mais à exposição do legado do criador do neoplasticismo, como um modelo máximo do construtivismo lúcido. Eis sua parte final:

> só tua pintura clara,
> de clara construção,
> desse construir claro
> feito a partir do não,
>
> pintura em que ensinaste
> a moral pela vista
> (deixando o pulso manso
> dar mais tensão à vida),
>
> só essa pintura pode,
> com sua explosão fria,
> incitar a alma murcha,
> de indiferença ou acídia,
>
> e lançar ao fazer
> a alma de mãos caídas,
> e ao fazer-se, fazendo
> coisas que a desafiam.[16]

Como lição de geometria, rigor, honestidade, a pintura de Mondrian põe em cena sua lucidez construtora. Contudo, não se deixa de acrescentar no poema que essa não é única via para se chegar ao pouco, para se atingir o "esqueleto ou caroço", pois ao lado desse fazer "limpo", de "perfil asséptico e preciso", coexiste um fazer "grosseiro", que desgasta a matéria até o "texto da estopa". Numa contundente busca pelo núcleo das coisas, esses métodos se conjugam na poética cabralina, como ilustra

---

16 MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Op. cit., p. 495.

a composição que é dedicada a Weissmann. Sua estrutura é um exemplo disso: a sequência de 26 versos que compõe o poema é entrecortada no oitavo verso por um bloco em prosa com cerca de 36 linhas (a depender da edição). Inesperadamente, simulando o movimento de seu objeto, o texto arrebenta seus próprios limites ao implodir a composição em versos para intercalar, em suspenso, a desmesura da prosa.

"Exposição Franz Weissmann", enquanto peça do *Museu de tudo*, é uma versão ampliada do que está originalmente no catálogo da exposição, realizada na Galeria São Jorge em Madri. Na *Fotobiografia de João Cabral de Melo Neto (2021)*, organizada por Eucanaã Ferraz, a reprodução do folheto demonstra-nos o poema escrito em espanhol por João Cabral especialmente para a mostra e as imagens das obras que compunham a série "Amassados". Embora não quisesse naquele momento apresentar a escultura nem o escultor, e sim aquela exposição, que não representava seu "perfil claro e solar", mais tarde o texto incluído no livro acabará por contrariar o objetivo inicialmente delineado. Uma vez deslocado de seu contexto, o poema perdia parte de seu sentido imediato a ser, de certo modo, pelo extenso bloco em prosa composto a posteriori, que detalhava não só o conteúdo da exposição, como suas motivações. Num ritmo regular, pontuado pela repetição das expressões "eis que" – ou simplesmente "eis" – e weissmann, sempre em letra minúscula, assumindo a função de substantivo, por vezes, de adjetivo, são aventados o que estaria por trás dessa radical transformação.

Um deles é uma viagem pela "índia e por trópicos mais estentóricos", um dado biográfico do escultor brasileiro, de origem austríaca, que percorrera o Extremo Oriente no ano de 1959. O contato com "o teatro de tanto demais de coisas", muito diverso do que o turista encontrou nas "cidades de claro urbanismo", teria incitado uma dúvida fundamental acerca da realidade: primeiro, se ela poderia vir a ser simplesmente domada; depois, se a melhor atitude do homem diante dela não seria, em vez de lhe impor uma artificial organização, "aprofundar a [sua nativa] desorganização". Pela primeira vez, o construtivista aparece transformado no "destrutivista", aquele que já não mais trabalha com o refinamento ou com o equilíbrio de certos materiais, mas devolve à estopa, ao gesso e às placas metálicas o seu estado rudimentar, "destrabalha". Nos seus "Amassados", Weissmann martiriza, estraçalha, destrói, massacra, amarrota a matéria, reensinando a ela sua origem de "rosto áspero e torturado". Um gesto de verdadeira fúria que, no entanto,

"nada tem a ver com as explosões dos fogos-de-são-joão das mil famílias de informalistas de hoje-em-dia", adverte-nos o texto:

> quem sabe de weissmann
> quem sabe que trabalhar ou destrabalhar
> é para weissmann chegar ao fim do carretel
> e quem sabe
> que foi desenrolando um fio de trabalho paciente
> que ele chegara ao diamante weissmann de antes mais
> quem sabe
> e por isso antecipa
> que antes mesmo de que pouse de todo
> o pó desta explosão
> estará weissmann
> com toda essa caliça e essa sucata
> de volta às construções de razão como as de antes
> das que irradiam em torno
> o espaço de um mundo de luz limpa e sadia
> portanto
> justo[17]

O regresso aos versos reflete, analogicamente, o desejo que Weissmann voltasse às "construções de razão", características da pintura de Mondrian e da poesia de Cabral. Sob uma perspectiva metalinguística, o intenso diálogo com essas e outras "linguagens alheias", para convocar a seção de *Agrestes* (1985), é inequívoco. Na série de poemas dedicados a artistas reunidos nesse livro, como é antecipado em *Museu de tudo*, aposta-se num discurso alheio, ou no falar sobre alguém ou alguma coisa, que se redireciona para quem fala e, por extensão, para a própria imagem da poesia. Ora, se a apresentação inicialmente escrita por João Cabral para o evento realizado em Madri, talvez não tenha essa ambição, "Exposição Franz Weissmann" vai na direção oposta. Inserido no museu cabralino, o texto tem seu sentido ampliado, para além de qualquer valor circunstancial, ou biográfico, criando assim relações diretas e profundas com a poética cabralina. Desse modo, dentro de seu museu, o poeta parece ocupar uma posição análoga ao escultor, em constante pesquisa estética.

---

17 MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Op. cit., p. 528.

Antípodas das esculturas geométricas, os "Amassados" são paisagens diferentes do expressivo caminho trilhado por Weissmann, assim como *Museu de tudo* é mais uma etapa do percurso cabralino. Espaço de experimentação, podemos entendê-lo como uma espécie de implosão, que ao se concentrar num ponto central, desestabilizava apenas a ideia-fixa, criada e defendida pelo próprio poeta, que um livro não deveria ser a reunião de poemas esparsos, mas um conjunto planejado. Essa atitude mostra, na verdade, uma de suas contradições que tornam sua obra ainda mais complexa, e não pode ser reduzida ao simples abandono de uma orientação estética. Se, à primeira vista, o livro pode nos dar a impressão de não representa a poesia nem o poeta – como acontece no caso de Weissmann – uma tomada museológica mais atenta encontra ali, com efeito, o perfil inconfundível do poeta e sua oculta fisionomia.

UM MUSEU SEM FIM

No Recife dos anos 1940, João Cabral fez parte do círculo reunido em torno de Willy Lewin, intelectual e crítico literário pernambucano, que influenciou sua formação cultural. Em *Pedra do sono* (1942), isso logo assinalado na dedicatória – "A Willy Lewin e Carlos Drummond de Andrade" – e no prefácio que acompanha a primeira edição do livro, assinado por Lewin. O mentor intelectual volta a ser citado na obra madura, dessa vez, numa homenagem póstuma inserida em *Museu de tudo*, volume que evoca também outro importante membro do grupo recifense, decisivo para o jovem poeta: o engenheiro e poeta Joaquim Cardozo, conhecido como o calculista de Oscar Niemeyer e responsável pelos projetos estruturais de suas principais obras, Brasília e o Conjunto Arquitetônico da Pampulha em Belo Horizonte. Naquele contexto, João Cabral entra em contato com as teorias do urbanismo e da arquitetura moderna, sobretudo com as ideias de Le Corbusier, que mudariam decisivamente os rumos de sua poética. Uma das leituras obrigatórias do grupo, sem dúvida, foi a revista *L'Esprit Nouveau*, editada pelo arquiteto franco-suíço e pelo pintor cubista Amédée Ozenfant, na qual vieram a público as teses que enunciadas em sua primeira obra teórica, *Vers une architecture* (1923). Teria João Cabral lido suas reflexões sobre o museu nas páginas do periódico?

Por ocasião da Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas, realizada em Paris no ano de 1925, Le Corbusier

escreveu uma série de textos que deram origem à edição *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925). Defendia ali um novo modelo de museu que, como espelho do mundo moderno, pudesse abrigar todos os objetos produzidos pelo homem, desde obras de artes até objetos de uso cotidiano, utensílios artesanais ou industriais. "O verdadeiro museu é o que contém de tudo", sentenciou o arquiteto. Quando veiculado originalmente naquele revista, o artigo era acompanhado pela fotografia de um bidê do fabricante Maison Pirsoul, sustentando a proposta de que o item da vida cotidiana deveria ser, assim como uma obra de arte, conservado, documentado e exposto por refletir o homem moderno e, portanto, a cultura de seu tempo. O utópico museu, que ainda não existia, seria o único "leal e honesto" por ser mais representativo, informando sobre tudo, e menos excludente, não impondo *a priori* nenhum paradigma artístico nem restringindo o olhar do visitante, a quem caberia a decisão de "escolher, aprovar ou negar" o que via, sem estar refém do recorte proposto pela instituição.[18]

Esse pensamento talvez esteja na origem do protótipo do "Musée *à* Croissance Illimitée" – o Museu do Crescimento Ilimitado –, concluído em 1939 na sequência da pesquisa iniciada pelo menos dez anos antes. O ambicioso projeto de um museu de crescimento ilimitado, desenhado a partir de uma espiral quadrada, era sustentando pela arquitetura de um arrojado edifício que poderia se expandir conforme suas necessidades, atendendo plenamente a qualquer tipo de demanda espacial, quer dos espaços expositivos, quer do acervo. Sua estrutura interna, ao contrário do que poderia sugerir a fachada, não acompanhava o traçado labiríntico da espiral exterior: no centro da construção, situa-se uma galeria com paredes móveis, que poderiam ser rearranjadas em função do espaço que exerceria em cada mostra, como ilustra as imagens da maquete. Se interpretado como metáfora arquitetônica, tendo em vista a relevância da obra de Le Corbusier para a poesia de João Cabral, o museu imaginado pelo arquiteto, porém nunca realizado nesses termos – ainda que se aproxime do projeto do Museu Nacional de Arte Ocidental de Tóquio (1955) – permite-nos pensar *Museu de tudo* à luz de sua utopia.

Há que assinalar, contudo, uma diferença radical entre o significado assumido pela expressão "tudo" em ambos os casos. Para Le Corbusier, o pronome indefinido é, de acordo com sua definição, sinônimo para a totalidade das coisas, isto é, tudo aquilo fabricado pelo homem, de

---

18 LE CORBUSIER. *A arte decorativa de hoje*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, pp. v-vi.

utensílios a obras de artes, coleção praticamente abstrata à medida que incomensurável. Por outro lado, João Cabral, o poeta das ideias fixas, demarca um incontornável limite em *Museu de tudo*, uma vez que *de tudo* adquire ali outro valor, não sendo sinônimo de qualquer coisa, embora a metáfora sirva ao conjunto de sua obra. Esclarecida essa assimetria, o título cabralino que se oferece ao leitor como o museu portátil de Duchamp, enquanto objeto palpável, pode se assumir como museu sem fim, ao absorver o conceito corbusiano, instituindo-se espaço privilegiado e ponto estratégico de visão, retrospectiva e prospectiva, da poética cabralina.

Retomando *O museu imaginário* (1947), de Malraux, poderíamos esclarecer o modo como o museu cabralino é, ao mesmo tempo, portátil e sem fim. Dentro da sua teoria, existe uma expressiva mudança conceitual: inicialmente o museu de imagens – reproduções que poderiam ser vistas fora do museu – torna-se museu do imaginário, um lugar mental, espaço sem fronteiras que nos habita. Nesse sentido, a articulação dessas imagens mentais tece uma rede de conexões, evidenciando as potencialidades das obras, movimento muito próximo da análise literária. *Museu de tudo*, de modo análogo, é museu de imagens, de poemas e imagens poéticas específicas, museu do imaginário cabralino por inventariar conteúdos, procedimentos e de inovações temático-formais, muito embora sutis. Composto por escritos esparsos – o mais antigo deles é o poema “O autógrafo”, datado de 1946 –, o livro parece acompanhar o próprio crescimento da obra e de seu autor à medida que reúne um conjunto elaborado ao longo de quase trinta anos.

Na máquina útil do poeta, poderíamos recolher algumas de suas expressões, ou os utensílios de seu uso: as “vinte palavras”, o “Pernambuco de seu bolso” ou a “Sevilha de bolso”, “o mar e os rios do Recife”, “a arquitetura da cana-de-açúcar”, a tourada, o flamenco, o futebol, o número quatro, o comprimido de aspirina. Todos esses itens poéticos e afetivos estão presentes em *Museu de tudo*; os que não couberam nesse livro-museu de pequeno porte encontram-se girando ao redor do sol cabralino, podendo ser convocados em imaginação, recortados pela lâmina de cada leitura.

RAFAELA CARDEAL é doutoranda em Ciências da Literatura na Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas da Universidade do Minho, onde estuda a recepção portuguesa de João Cabral de Melo Neto com uma bolsa da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/147088/2019), e mestra em Literatura Brasileira pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: cardealrafaela@gmail.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENSE, Max. *Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de museologia*. Trad. e coment. Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013.
FILIPOVIC, Elena. "A Museum That Is Not". *E-flux Journal*, n. 4, mar, 2009. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/04/68554/a-museum-that-is-not/>. Acesso em: 30 mar. 2020.
GROYS, Boris. *Arte, poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
LE CORBUSIER. *A arte decorativa de hoje*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
LEITE, Sebastião Uchôa. "Máquina sem mistério: a poesia de João Cabral de Melo Neto". In: LEITE, Sebastião Uchôa. *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus, 1986, pp. 108-148.
MELO NETO, João Cabral de. João Cabral de Melo Neto (autor de "Morte e vida severina"): Não me considero um dramaturgo. *Diário Popular*, Lisboa, 7 fev. 1968, p. 7.
MELO NETO, João Cabral de. João Cabral de Melo Neto "Lucidez, angústia, inteligência, é tudo a mesma coisa. Já viu um burro angustiado?". Entrevista concedida a Danúsia Bárbara. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 11 dez. 1975, p. 1.
MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Organização, prefácio, fixação de textos e notas de Antonio Carlos Secchin. Lisboa: Glaciar; Academia Brasileira de Letras, 2014.
MELO NETO, João Cabral de. Um poeta só João. Entrevista concedida

a Maria Ignez Corrêa da Costa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 abr. 1968, p. 5.
SECCHIN, Antonio Carlos. “Um original de João Cabral de Melo Neto”. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 157-158, 2000, [s./p/].

UMA OBSESSÃO PELO NÚMERO QUATRO: JOÃO CABRAL, A POLÍTICA E O OFÍCIO DE EDITOR E IMPRESSOR

VALÉRIA LAMEGO

Entre as décadas de 1980 e 1990, a obra de João Cabral caiu no gosto de um tipo de análise literária e de interpretação textual cravadas de números e tabelas que emulavam uma linguagem aparentemente matemática. Quantos versos, quantos fonemas, quantas estrofes... Essas leituras, tão próximas e minuciosas, por vezes entediantes, revelavam, entretanto, as guias mestras forjadas pelo poeta ao longo de sua obra e vida. A clareza emprestada da arquitetura moderna, aliada à busca da precisão das regras na linguagem poética, faz parte da visão de mundo cabralina, assim como Pernambuco e Espanha compõem o *locus* de sua poesia. Suas declarações em torno da criação a partir de elementos racionais da arquitetura e da matemática são encontradas e citadas com frequência. E, nessa particular "álgebra dos símbolos",[1] o poeta consagrou ao perfeito número quatro até mesmo um poema em *Museu de tudo*:[2]

> O número quatro feito coisa
> ou a coisa pelo quatro quadrada,
> seja espaço, quadrúpede, mesa
> está racional em suas patas;

Foi no espaço arquitetônico modernista que percebeu um caminho para a construção não apenas de seus poemas, mas de seus livros. Na franqueza do ângulo reto, encontrou sua travessia para além do surrealismo tardio, que o influenciou na juventude no final dos anos 1930. Salvo da "morbidez" surrealista – expressão dele – pelo construtivismo e pela arquitetura de Le Corbusier,[3] João Cabral levou às últimas consequências

---

1 Expressão cunhada por Jorge Luis Borges em *Esse ofício do verso* (São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 97).

2 MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 396.

3 Diz João Cabral, em entrevista a A. C. Secchin: "A maior influência que sofri foi a de Le Corbusier. Aprendi

sua concretude poética nos versos dos livros *Serial* e *A educação pela pedra*, empreendendo, como ele ressaltou, a "máquina de comover".[4] Nessa "máquina", empenhou o uso da palavra concreta em detrimento da expressão subjetiva, criando regras próprias, com a expressão matemática como baliza e dificuldade a ser superada.

> Toda minha poesia é metrificada. É como [Robert] Frost diz, escrever um verso livre é como jogar tênis sem rede. De forma que eu procuro criar dificuldades. Tenho a impressão que a maioria dos meus versos é escrita em 8 sílabas. [...] Se você usar o verso de 8 sílabas sem obrigação de uma cesura interna, você então dá a aparência que está escrevendo um verso livre e ao mesmo tempo você se cria uma dificuldade a vencer. Agora, a rima. Eu acho a rima o troço mais chato do mundo, e o decassílabo um negócio sinistro. De forma que procuro escrever um tipo de verso que pareça verso livre, mas me dá uma grande dificuldade para escrever.[5]

O fascínio que a urdidura poética de João Cabral gerou na leitura crítica dos anos 1970-1990 é facilmente compreendido. Tínhamos ali um poeta da construção, nada instintivo, autor de uma estrutura própria e de dificílima feitura. Ao contrário de seus pares, realizou livros planificados como um edifício. A sua paixão pela ideia de construção do livro foi adiante, levando-o, no final da década de 1940, ao trabalho braçal e intelectual na realização do objeto-livro, presente na edição e impressão empreendidas por ele no período.

Proponho, nesta leitura, quatro eixos para reflexão da relação do poeta com a poesia e a cultura impressa: 1) A revista *Renovação*, de Vicente do Rego Monteiro: os primeiros contatos com ideia de impressão e a vida social literária; 2) Barcelona e a editora O Livro Inconsútil; 3) *Aniki Bóbó* e a pesquisa formal em *Serial* e *A educação pela pedra*; 4) O cristal do número quatro (Conclusão).

---

com ele que se podia fazer uma arte não com o mórbido, mas com o são, não com o espontâneo, mas com o construído. Foi ele quem me curou do Surrealismo. A partir de *O engenheiro*, optei pela luz em detrimento das traves e da morbidez" (apud ATHAYDE, Félix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, pp. 133-134).

4 "Le Corbusier definiu uma vez a casa [...] como uma máquina de morar. Li um artigo dele [...] em que dizia que um quadro era um *machine à* émouvoir, quer dizer, uma máquina de comover, de emocionar. Então, foi minha ideia de poesia, uma máquina de emocionar" (em entrevista a Mário César Carvalho, *Folha de S.Paulo*, 24 maio 1988, Ilustrada, apud Idem, p. 134).

5 Idem, pp. 94-95.

1. A REVISTA *RENOVAÇÃO*, DE VICENTE DO REGO MONTEIRO: OS PRIMEIROS CONTATOS COM A CULTURA IMPRESSA E A VIDA SOCIAL LITERÁRIA

Se o surrealismo foi, para João Cabral, em sua autocrítica, a "crosta viscosa" de sua poesia, não teria sido para os leitores mais próximos do movimento europeu nos anos 1920. Na leitura de Benjamin, o surrealismo foi a expressão da liberdade. "Os surrealistas dispuseram de um conceito radical de liberdade. Liberdade plástica",[6] como avalia o filósofo em seu clássico estudo de 1929. Porém, o surrealismo praticado em Recife, no final dos anos 1930, era uma importação anacrônica e serviu ao grupo da revista *Renovação* como um desvio da tensão político-literária daqueles anos. A revista de Vicente, que surgiu em julho de 1939, tendo sido descontinuada cinco anos depois, pode ser dividida em duas fases: a primeira, de divulgação de ideais católico-fascistas, e a segunda, predominantemente dedicada à literatura, com foco nas letras francófonas.

Em sua primeira fase, a publicação defendia uma aliança entre a Igreja Católica e sindicatos ou círculos operários, imbuídos de um discurso espiritual e religioso. Apresentavam-se como oposição às frentes de trabalhadores marxistas em ascensão no novo mundo dos anos 1930 e 1940. Nas páginas de *Renovação*, editada por Vicente do Rego Monteiro, pintor modernista retornado de Paris, o modelo dos sindicatos católicos era transplantado da Itália de Mussolini para o Recife do final dos anos 1930. A revista – cujo lema estampado na capa era "órgão de ação educacional proletária" – divulgava, além das práticas culturais, educacionais e burocrático-administrativas fascistas, o Estado Novo, Vargas e certo espiritualismo católico. A publicação era, antes de tudo, anticomunista, e a ideologia fascista vinha a reboque, como oposição à concepção material da vida, defendida pelas teorias marxistas.[7] Nessa primeira fase, de 1939 a 1941, o periódico nutria grande desprezo pelo romance de 30 e por qualquer movimento literário que trouxesse o regionalismo nordestino, a arte popular e a luta de classes, bem como por qualquer sopro do que pudesse ser compreendido como uma estética materialista e não espiritual. Na visão dos articulistas de *Renovação*, essas ideias representavam um mundo estritamente

---

6 BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 32.

7 Ver LYRA, Silvino. "Sindicalismo × marxismo". *Renovação*, Recife, n. 4, p. 6, 1939. O autor faz uma apologia das ideias em torno do sindicalismo fascista para rebater o marxismo.

material que não se coadunavam com os propósitos do grupo.[8] Porém, o surrealismo tardio, nos versos ali publicados, encontra um lugar seguro, a começar por seu editor: Vicente do Rego foi poeta bissexto, autor de mais de uma dezena de livros escritos em francês. Sobre a sua poesia, Drummond observou, em 1941, para a revista *Euclydes* – sob o pseudônimo de "O Observador Literário": "O cavalheiro que adormeceu em 1922, na batalha modernista, e acordou em 1941 perguntando por Graça Aranha".[9] Essa era a atmosfera de toda a literatura estampada em *Renovação*: em um sono coletivo, todos haviam adormecido poetas em Paris, na transição dos séculos XIX e XX, e, abruptamente, acordado em Recife, na década de 1940.

Em seu primeiro editorial, Vicente assinou as prédicas e as intenções da publicação, evidenciando seu caráter político-religioso:

> *Renovação* é a síntese de uma vontade despretensiosa que vai realizar, em Pernambuco, a elevação espiritual das classes trabalhadoras, construindo sobre alicerces cristãos a grande obra do futuro; *Renovação* é ação cultural, artística e ideológica, e como tal obedece às necessidades inelutáveis do novo regime.[10]

A revista, segundo o seu editorial, era "um órgão que obedece à vontade do novo regime". Porém, no campo cultural, espelhava-se nas artes europeias. Em janeiro de 1940, defendeu o modelo educacional alemão nazista, o "Hitler-Judgend",[11] isso ainda em sua primeira fase, antes de o Brasil declarar apoio aos Aliados na Segunda Guerra.

O maior feito de *Renovação*, no entanto, foi revelar em suas páginas jovens poetas, entre eles João Cabral de Melo Neto. No periódico, o poeta publicou alguns de seus primeiros poemas. Também foi a partir da revista que o rapaz de apenas vinte anos foi alçado aos movimentos sociais literários. Em 1940, subscreveu o editorial do I Congresso de Poesia do Recife ao lado dos mentores Willy Levin e Vicente do Rego. O poeta teve participação ativa no final da primeira fase da publicação,

---

8 Ver FITTIPALDI, Vicente. "Música". *Renovação*, Recife, n. 1, p. 4, jul. 1939. Ver também LAMEGO, Valéria. "A política e os poetas: fascismo e Estado Novo na revista *Renovação* de Vicente do Rego Monteiro". In: Colóquio Cenas de Leitura: Revistas de Poesia, 2019. *Anais*..., Niterói, UFF, 4-5 jul. 2019.

9 SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 172.

10 MONTEIRO, Vicente Rego. Editorial. *Renovação*, Recife, n. 1, p. 3, 1939.

11 Ver FUCHS, Rodolfo. "O ensino profissional na Alemanha". *Renovação*, Recife, n. 1, p. 11, 1940.

que, de forma paulatina, se desvinculava do ativismo fascista para empreender uma retórica exclusivamente literária.

NOVEMBRO, 1940 — 7

1.° CONGRESSO DE POESIA DO RECIFE

M dezembro dêste ano será levado a efeito nesta capital, por iniciativa da revista RENOVAÇÃO, o primeiro Congresso de Poesia do Recife.

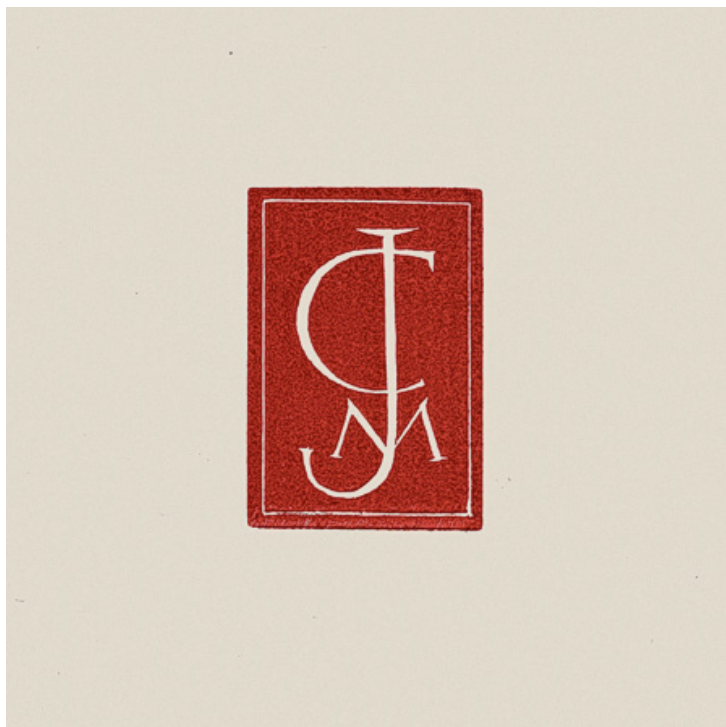
Será, ao que nos consta, a primeira vez a se reunir no Brasil um Congresso destinado a debater problemas de ordem exclusivamente poética, tomada a expressão não no seu sentido estrito (de arte poética), mas no de qualquer categoria de arte que receba o toque de valores legitimamente líricos: a pintura, o cinema, a fotografia, a arquitetura, não esquecendo o lirismo expontâneo, ingênuo — mas às vezes de tão alta intensidade — de que se acham cheias as manifestações da chamada arte popular.

O Congresso não será indiferente à colaboração de artistas e intelectuais dos demais Estados. Muito pelo contrário, seus organisadores empenhar-se-ão para que venham a contar com o apôio de todos aqueles que, expontaneamente, manifestarem interesse em comparecer aos seus trabalhos. Além do que dirigirão a diversos intelectuais do paiz, convites especiais que já estão sendo objéto de redação, afim de que também participem de suas sessões, quer pessoalmente, quer enviando contribuições a serem apresentadas durante as mesmas. Com essas medidas pensam ter cumprido uma das tarefas mais importantes de quem quer que se proponha realizar um empreendimento dêsses, que é a de dar-lhe a maior divulgação possivel afim de que não se veja o mesmo transformado no órgão de um pequeno grupo ou de um movimento. Entretanto, não querendo vê-lo transformado no órgão de um "grupo", tomada essa expressão em seu sentido sectário, tão comum no Brasil, os organisadores do Congresso alimentam a esperança de que todos os que venham a tomar parte nêle sejam capazes de capturar o "espírito" que o preside — e nesse sentido de "espírito" os seus participantes deverão constituir uma "equipe" fraternal e compreensiva e não uma reunião de pessoas a conversar cada qual em sua língua que bem pode ser extranha a muitos outros. Numa só palavra: o Congresso não desejaria ver-se transformado numa brilhante assembléia de espíritos "cultos", "discursivos" ou dialéticos, mas numa reunião de mentalidade menos "lógicas" do que "mágicas". A poesia não é nenhum "instrumento", nenhuma "propaganda". A poesia nada "resolve". A poesia não é uma coisa "útil". A poesia é um mistério amável.

Cumpre também esclarecer que o Congresso não se limitará à discussão de estudos sôbre a essência do fenômeno poético, sua revelação na arte ou sôbre os que, em todos os tempos, constituiram-se seus "portadores". Mas, como parte integrante de seus trabalhos, além de uma exposição de pintura e desenhos, serão tentadas a exibição de alguns films de certa fase heróica do cinema (que além do interesse técnico revestem-se hoje, curiosamente, de um interesse altamente poético) e a montagem de uma peça de teatro, cujo desempenho seria, por exemplo, atribuido a atores novos.

Relativamente à data exata da instalação, local das reuniões e duração do Congresso, bem como outros esclarecimentos que dizem mais respeito ao seu funcionamento, tais detalhes serão divulgados em comunicações posteriores.

Vicente do Rêgo Monteiro
Willy Lewin
João Cabral de Melo Neto
José Guimarães de Araujo.

Se Willy Lewin foi o mentor literário de João Cabral, Vicente do Rego foi, sem dúvida, o mentor nas artes gráficas, além de seu primeiro modelo de editor-impressor. A ele dedicou os poemas "A paisagem zero" e "A Vicente do Rego Monteiro". Vicente passara boa parte dos anos 1930 em Paris e refugiou-se em Recife em 1936. Pintor, participou da Semana de Arte Moderna em São Paulo, em 1922, com dez quadros de inspiração cubista e *Art déco*. Conhecedor das vanguardas europeias, foi editor em Paris da última fase da revista de arte *Montparnasse*, no início dos anos 1930. Entre 1947 e 1956, publicou, também em Paris, mais de uma centena de poetas europeus em seu projeto editorial chamado La Presse à Bras, uma série de livretos de até oito páginas sem corte, que ele produzia manualmente a partir de suas impressoras em seu apartamento em Montparnasse. Em Recife, realizou não apenas *Renovação*, mas uma série de livros seus, sobretudo.

Vicente pediu a João Cabral que reunisse seus primeiros poemas do volume *Pedra do sono* para publicar em uma coletânea que seria intitulada *Poema de bolso*. A coletânea, contudo, não saiu, e a primeira edição do livro de Cabral foi rodada de forma autônoma em 1942, porém ilustrada com desenho de Rego Monteiro na folha de rosto. Sob a chancela da revista *Renovação*, publicou em separata a tese "Considerações sobre o poeta dormindo", de 1941, apresentada no I Congresso. Ainda na primeira fase da revista, o jovem João Cabral publicou "Poema deserto"; na fase mais literária, em 1943, "Paisagem zero"; e, em 1944, "O funcionário". Décadas depois, em 1991, numa entrevista concedida à *Folha de S.Paulo*, João Cabral relembra

Renovação e destaca a ligação da revista com "um certo sindicalismo católico", lembrando que Vicente do Rego a levou, o "quanto pôde", para o "lado literário".[12]

Apesar de todo o discurso fascista e católico, com ensaios de padres ligados ao Círculo Operário[13] e ao Centro Dom Vital,[14] bem como loas às figuras centrais do fascismo italiano, como Sergio Pannunzio e Georges Sorel, na defesa de uma moderna sociedade brasileira a exemplo da República italiana, *Renovação* trouxe toda a *expertise* artística e editorial de Vicente do Rego Monteiro, que, na primeira fase da publicação, ilustrava o periódico com suas magníficas gravuras de inspiração cubista. Na segunda fase, sem o apoio financeiro e ideológico do círculo católico, Vicente empreendeu uma publicação impressa usando, tipograficamente, vários recursos artísticos. Sem sombra de dúvidas, Rego Monteiro inicia João Cabral nas artes gráficas, cuja porta foi a publicação e a convivência em torno do projeto.

2. BARCELONA E A EDITORA O LIVRO INCONSÚTIL

A experiência quase juvenil em *Renovação* foi descontinuada antes do fim da revista, com a partida do poeta para o Rio de Janeiro, em 1943, ao ser aprovado em concurso e nomeado assistente de seleção do Departamento Administrativo do Serviço Público (Dasp). Mas a prática daqueles anos foi levada adiante, de forma mais pragmática e concreta, em Barcelona, em 1947. Na cidade, onde o poeta assumiu o primeiro posto do Itamaraty, tornou-se o impressor-editor João Cabral.

A obsessão do poeta pelo número quatro conhece, muito antes de sua adoção sistemática da "máquina de comoção"[15] na fatura poética,

---

12 MELO NETO, João Cabral. "Nunca analisaram meu humor, diz João Cabral". *Folha de S.Paulo*, 30 mar. 1991, Caderno Mais!. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br//fsp/especial/mais/historia/300391b.htm>. Acesso em: 28 jul. 2020.

13 "Inspiravam-se na tradição intelectual italiana do corporativismo e na própria orientação do regime de Vargas, favorável ao desenvolvimento do movimento operário católico como um meio de resguardar os trabalhadores da influência comunista" (KORNIS, Mônica. Verbete Círculos operários. *FGV CPDOC*, Rio de Janeiro, [s.d.]. Disponível em: <https://www18.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/circulos-operarios>. Acesso em: 27 jul. 2020.

14 "Seus membros participaram da Ação Integralista Brasileira de 1932 a 1937. O apoio simultâneo do Centro ao governo Vargas, ao integralismo e ao movimento monarquista era possível graças à sua plataforma, que propunha a institucionalização de um Estado forte, capaz de defender a Igreja católica do comunismo" (KORNIS, Mônica. Verbete Centro Dom Vital. *FGV CPDOC*, Rio de Janeiro, [s.d.]. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/centro-dom-vital>. Acesso em: 27 jul. 2020.

15 Tradução para *machine à émouvoir*, expressão de Le Corbusier citada na epígrafe do livro *O engenheiro*, de 1945.

a relação inequívoca do numeral com o ato de imprimir, ou seja, com a máquina serializada. Todo impressor é ciente da importância do número quatro e, sobretudo, do oito na produção de um livro em prensas tipográficas. Desde meados do século XIX, os cadernos de um livro são formados por uma folha (o fólio) dobrada em quatro páginas (em quarto) ou em oito (em oitavo).[16] Um livro, portanto, só pode ser composto por múltiplos de quatro, ou seja, com cadernos de quatro, oito ou dezesseis páginas. Desde a impressão tipográfica até os dias atuais, com a impressão *offset*, o número quatro e seus múltiplos são fundamentais na vida do impressor.

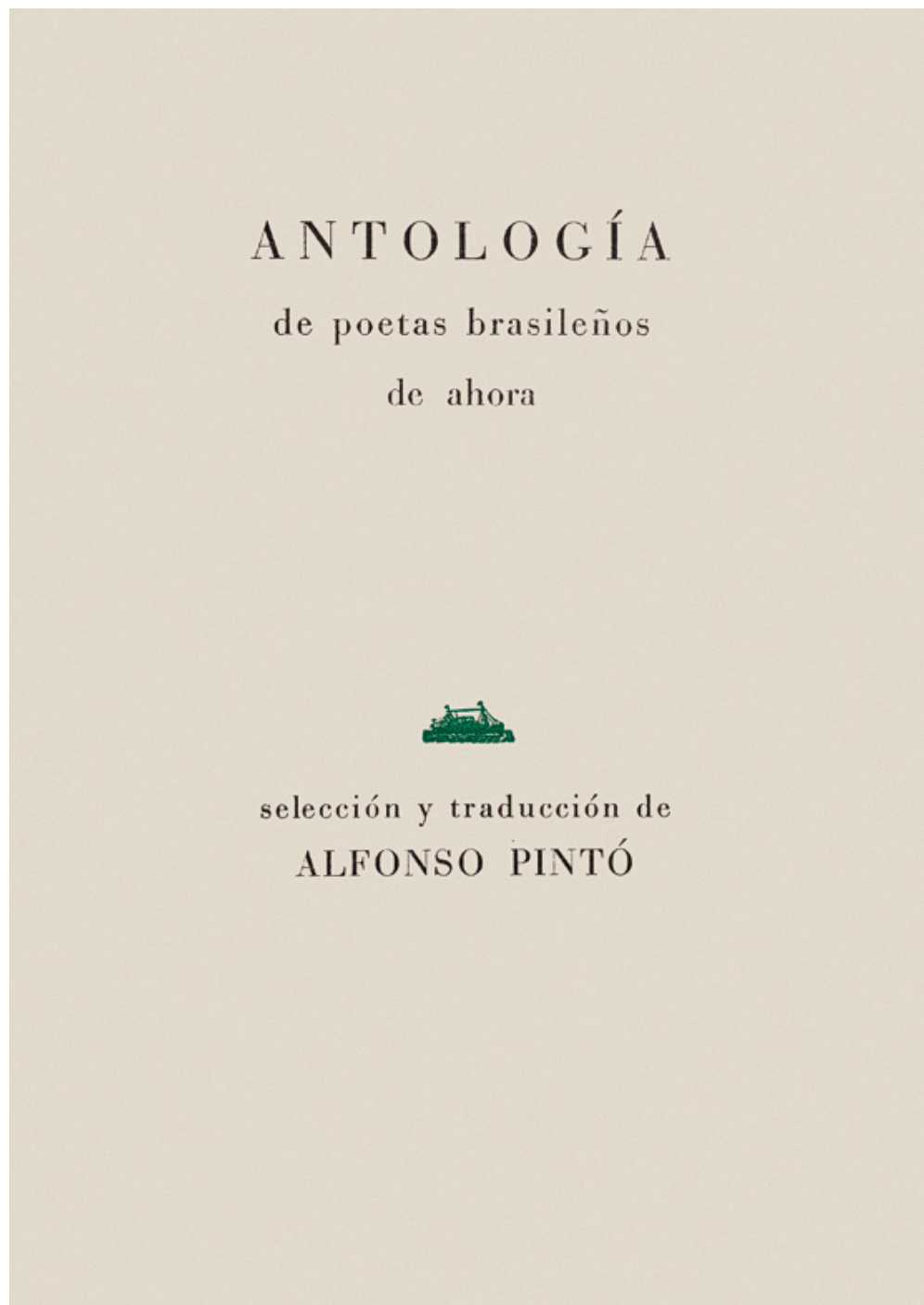
Essa lição, se o poeta não aprendeu com Vicente do Rego, em Recife, assimilou na prática com Enric Tormo, o impressor de Miró, que se tornou seu conselheiro nas artes tipográficas. Assim que chegou a Barcelona, João Cabral entrou em contato com Joan Miró. "Como sou pescoço duro tive coragem de procurar o Miró logo de saída."[17] O motivo do seu contato foi adquirir um quadro para um primo. A compra nunca foi realizada, porém Miró tornou-se grande interlocutor e apresentou o poeta a seu impressor, Tormo. Este, por sua vez, o ajudou na aquisição de suas duas primeiras prensas manuais tipográficas, uma Minerva e uma Boston.[18]

O que o levou a tornar-se impressor foi, a princípio, um fato inusitado: uma insistente dor de cabeça; porém, o gosto pela edição e pela impressão foi maior do que uma possível profilaxia por meio dos exercícios manuais da nova tarefa. Em três anos, João Cabral editou e imprimiu treze publicações – pelo menos, é a notícia que temos, registrada em *Civil geometria*, sua bibliografia comentada por Zila Mamede. Entre elas, doze livros de poesia e uma revista, *O Cavalo de Todas as Cores*. A tiragem quase sempre foi de 120 exemplares. Também fez miudezas, como convites, cartões de visita e cartões anunciando a chegada de seus filhos, Inez e Luis. Cada publicação teve de um a quatro cadernos de quatro páginas. Só imprimia de um lado da página, aparava as bordas, mas não costurava os cadernos. Por isso, essa empreitada editorial foi apelidada de O Livro Inconsútil.

---

16 ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Instituto Nacional do Livro, 1986, p. 376.

17 Entrevista a Augusto Massi (*Folha de S.Paulo*, 18 abr. 1993, Caderno Mais!) apud ATHAYDE, Félix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Op. cit., p. 130.

18 CARVALHO, Ricardo Souza de. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mende*s. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 127.

A produção de O Livro Inconsútil concentra-se no ano de 1948, uma vez que, em 1949, o poeta dedicou-se quase que inteiramente à redação – exaustiva, como externou em carta a Manuel Bandeira[19] – do ensaio *Joan Miró*. O poeta desabafou a Clarice Lispector, em correspondência de 8 de novembro de 1948, ano no qual mais se empenhou na feitura dos livros, que a dedicação à manufatura de tantas publicações era um claro sinal dos impasses que vinha enfrentando na poesia.[20] A tipografia absorvia-o mais e mais, e o envolvimento com os grupos de artistas, impressores e poetas jovens como ele estimulava-o, sem dúvida, à feitura dos livros, que o encantavam como objeto. "A tipografia continua me absorvendo. Gosto por ela ou fuga do desagradável ato de escrever?" [21], declarou a Clarice.

---

19 SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Op. cit., p. 103.

20 Ver CARVALHO, Ricardo Souza de. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. Op. cit., p. 127.

21 Idem.

O primeiro exemplar de O Livro Inconsútil saiu em 1947, quando Cabral lançou pelo selo sua obra *Psicologia da composição*; no ano seguinte, entretanto, o poeta imprimiu e editou seis livros, quase a metade do que produziu em toda a vida da editora.

O mergulho na cultura catalã fica evidente na seleção dos autores que compõem os títulos: dos doze volumes, quatro são de poetas catalães, casos de Alfonso Pintó e Joan Brossa, ambos do grupo de vanguarda e resistência *Dau al Set*, além de Juan Ruiz Calonja e Juan Cirlot. Pintó também organizou e traduziu, para O Livro Inconsútil, uma antologia de poetas brasileiros em espanhol, na qual foram incluídos Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes, Augusto Frederico Schmidt e Murilo Mendes. A influência da cultura catalã na elaboração de seus livros verifica-se também na edição única da revista *O Cavalo de Todas as Cores*, editada a quatro mãos com o poeta português Alberto de Serpa. Em carta a Cabral, Serpa confirma as propostas editoriais do poeta brasileiro:

> Acho muito bem os 4 cadernos de 8 páginas trimestrais, e a colaboração portuguesa não faltará. Dado o pequeno comprimento, sugiro, por agora, as colaborações apenas brasileira e portuguesa: uma revista de boa poesia e boa apresentação de cá e de lá, já é alguma coisa. Quatro colaboradores por número, dois portugueses, dois brasileiros, sendo três poetas e um prosador.[22]

A ideia inicial defendida na correspondência não foi levada adiante, tendo prevalecido a presença significativa de dois catalães: Rafael Santos Torroella, poeta, crítico de arte, que mais tarde traduziria Carlos Drummond para o espanhol; e Enric Tormo, impressor – além dos portugueses Pedro Homem de Melo e José Régio, e de Vinicius de Moraes.

CECILIA MEIRELES

seis canciones

el libro

INCONSÚTIL

MURILO MENDES

ventanas del caos

el libro

INCONSÚTIL

22 MOREIRA, Priscila Oliveira Monteiro; ATHAYDE, Manaíra Aires. "O Cavalo de Todas as Cores de João Cabral e Alberto de Serpa: uma revista trimestral de um número só". *Via Atlântica*, São Paulo, USP, n. 31, p. 44, jun. 2017.

A cultura e a língua catalãs experimentavam um grande desafio: o de manterem-se íntegras em suas tradições regionais em um regime totalitário que pregava a eliminação das diferenças culturais em nome de um projeto de unificação nacional, caso da Espanha franquista. Tanto a língua quanto as práticas culturais catalães eram proibidas e perseguidas naquele tenso momento da República espanhola sob o domínio violento e ditatorial de Franco e suas falanges. Como o próprio Cabral escreve em carta a Manuel Bandeira, desde 1939 o catalão era perseguido:

> A princípio nem podiam falar; a partir do desembarque dos americanos na África, passaram a tolerar a língua oral; a partir de 1945, fim da guerra, passaram a permitir os livros em catalão, em pequenas tiragens fora do comércio; e finalmente, de um ano para cá, permitem os livros – com restrições – mas não as revistas e os jornais.[23]

A divulgação da literatura e da arte catalãs entre as publicações de O Livro Inconsútil era um fato muito mais político e cultural do que diplomático. Produzir uma revista na Catalunha, com autores locais, representava em si um ato político. Porém, o projeto não foi adiante. A análise de Solange Fiuza, em "Cartas inéditas de João Cabral a Alberto de Serpa",[24] sobre o planejamento de *O Cavalo de Todas as Cores*, revela todo o pano de fundo cultural e político que culmina no engajamento social de Cabral no período. "Cabral representava para nós uma oportunidade de liberdade, de falar de arte e política sem que fôssemos perseguidos", relembra o crítico de arte e filósofo Arnau Puig.[25]

A Espanha, ainda no final da década de 1940, vivia uma ditadura repressora, e, na Catalunha, a perseguição era redobrada. Revistas de vanguarda, como *Dau al Set*, fundada em 1948, *Ariel*, de 1946, e outras divulgavam as ações dos grupos de escritores e de artistas plásticos de forma clandestina. Nas publicações, a língua oficial era o catalão, e não o espanhol unificador. Cabral, naquele período, foi o intelectual que aglutinou esses grupos, pois, além de brasileiro, tinha imunidade como diplomata, o que lhe permitia circular livremente entre artistas, intelectuais

---

23 SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Op. cit., p. 88.

24 FIUZA, Solange. "Cartas inéditas de João Cabral a Alberto de Serpa: o planejamento de *O cavalo de todas as cores*". *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, pp. 157-174, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/YYM7PcDwrRkcMbZr8LB3cKQ/?lang=pt>. Acesso em: 27 jul. 2020.

25 PUIG, Arnau. "Cabral e o marxismo". *Sibila: Revista de Poesia e Crítica Literária*, 3 abr. 2017. Disponível em: <http://sibila.com.br/cultura/o-marxismo-a-maneira-de-cabral/13051>. Acesso em: 27 jul. 2020.

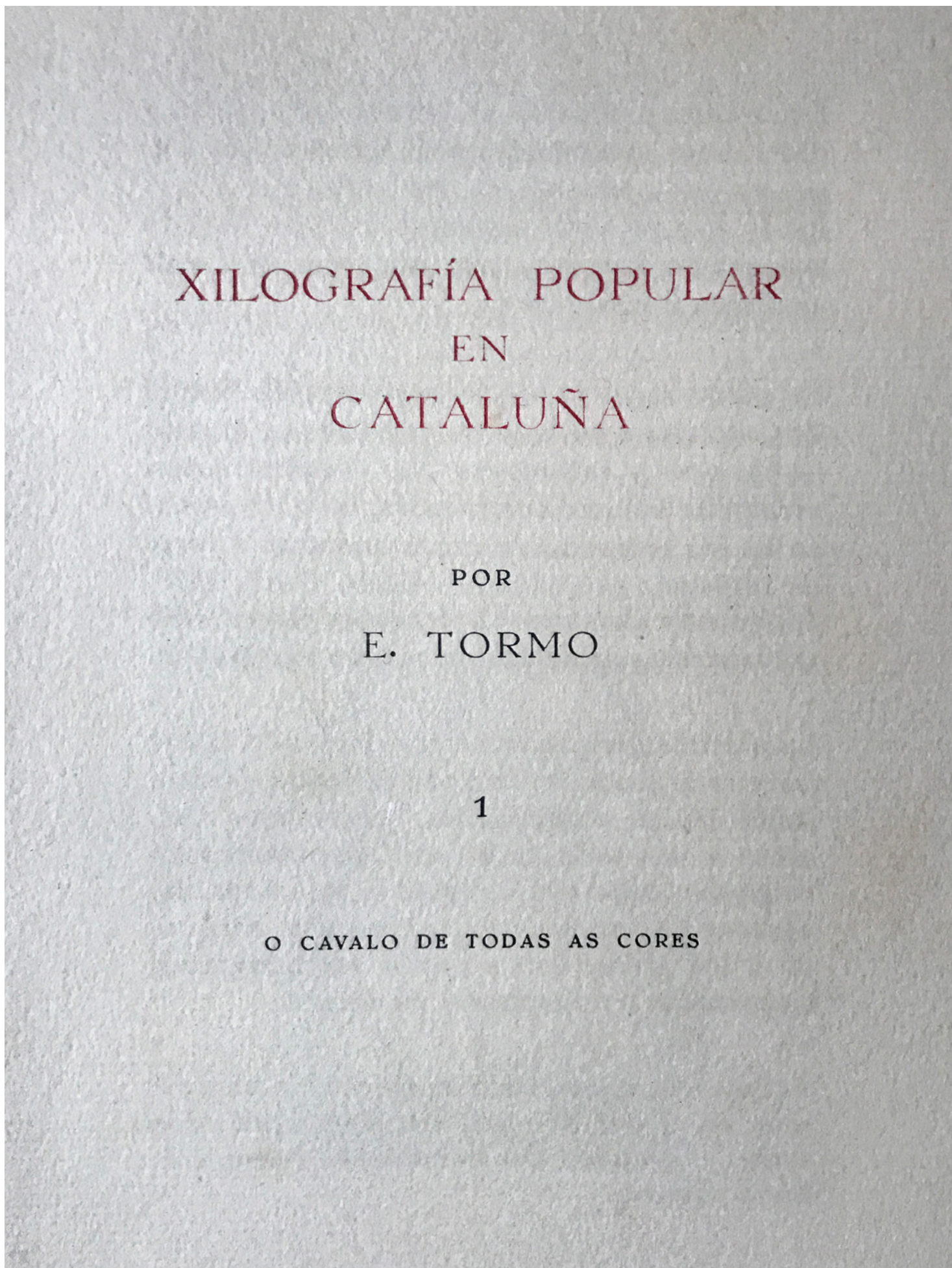
e toureiros, sem que sua ação fosse interpelada. Frequentava tanto o ateliê do já consagrado Miró quanto as rodas dos grupos jovens. Foi autor dos primeiros textos dos catálogos de Tápies, bem como de Ponç, artista gráfico apresentado a ele por Tormo. Em *O Cavalo de Todas as Cores*, um dos destaques foi, justamente, o artigo de Enric Tormo, "Xilografia popular en Cataluña", que trazia uma perspectiva social da arte catalã.

XILOGRAFÍA POPULAR
EN
CATALUÑA

POR

E. TORMO

1

O CAVALO DE TODAS AS CORES

No período, Cabral publica, por O Livro Inconsútil, dois títulos próprios: o já citado *Psicologia da composição*, de 1947, e *O cão sem plumas*, de 1950. São impressos também quatro livros de poetas brasileiros: Joaquim Cardozo, Manuel Bandeira, Lêdo Ivo e Vinicius de Moraes.

Como na poesia de João Cabral, O Livro Inconsútil prezava, em suas publicações, pelo rigor gráfico, pela limpidez visual, sem exageros ou excessos, no máximo aplicando antigos clichês, adquiridos na medida em que se tornava íntimo da prática. A sobriedade e a elegância compunham o projeto dos livros. Avesso à ornamentação, João Cabral manifestou-se em carta a Manuel Bandeira[26] ser "contra livros e capas ilustrados, tanto quanto possível, pelo livro puro". Dos doze projetos, apenas *Cores, perfumes e sons*, de Charles Baudelaire, rompeu com o formato 14×21, e trouxe onze gravuras de García Vilella. O próprio Cabral desenvolveu uma logomarca, em que as iniciais de seu nome entrelaçavam-se, formando uma figura única. Em quase todos os livros, sua marca era exibida ao final do volume, como uma assinatura.

Do João Cabral editor sobressai também, além do rigor quase clássico na composição das páginas, um diálogo de elegância precisa entre as cores, escolhidas para os títulos e os poucos ornamentos (como sua marca e alguns clichês). Assim, "Seis canciones", de Cecília Meireles, traz um azul-esverdeado marítimo nos títulos, enquanto "Dos poemas, de Drummond", um marrom-ferroso – ambos na *Antología de poetas brasileños de ahora*; já o melancólico "Pátria minha", poema de Vinicius de Moraes, ganha, na folha de rosto, o clichê de um pássaro engaiolado e, no título, um cinza, como se representasse as cores de um sabiá ou sanhaço.

O Livro Inconsútil materializa, como nenhum outro projeto de João Cabral, a ideia de planejamento e construção de um livro, sobretudo nas obras em que ele foi, além de editor e impressor, o próprio autor. Em 1950, com sua transferência para Londres, o poeta abandona a serialização da produção de um livro para dedicar-se à ideia do serial, do duplo e da "quaternidade"[27] em sua própria obra. O número quatro e seus múltiplos passam a constar, de maneira quase instintiva, em sua obra poética, gerando uma obsessão até então ausente. Antes de partir para Londres, João Cabral lança, no primeiro ano da nova década, não

---

26 SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Op. cit., p. 44.

27 Ver NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 135.

apenas a revista *O Cavalo de Todas as Cores*, que vem a lume em janeiro de 1950, como também o livro *O cão sem plumas*. Em abril de 1950, finalmente é publicado, com uma tiragem de 125 exemplares, o seu ensaio *Joan Miró*, trazendo gravuras inéditas do artista.

3. *ANIKI BÓBÓ* E A PESQUISA FORMAL EM *SERIAL* E *A EDUCAÇÃO PELA PEDRA*

Desde a revista *Renovação*, em Pernambuco, passando pelos volumes de O Livro Inconsútil, a política costurou o pano de fundo das obras pelas quais o poeta transitou e produziu – do fascismo católico impregnado nas páginas de *Renovação* ao combate ao franquismo pernicioso na cultura espanhola do final dos anos 1940, por meio da presença insistente de autores catalães em suas publicações tipográficas. Assim, não poderia ser diferente com o livro *Aniki Bóbó* e a empreitada editorial O Gráfico Amador, na década de 1950.

Acusado de comunista em 1952 por causa de uma carta interceptada, o poeta foi posto pelo Itamaraty em disponibilidade não remunerada enquanto respondia ao inquérito aberto pela instituição. Em 16 de agosto de 1952, ainda como cônsul em Londres, ele chegou ao Rio de Janeiro pelo vapor *Argentina Star*,[28] para responder ao inquérito. Foi reintegrado à carreira diplomática somente em 1954, permanecendo no país até 1956. No período, passava longas temporadas em Recife, onde fez contato com os rapazes que se tornariam os editores e os impressores de O Gráfico Amador, jovens advindos do Teatro Experimental de Pernambuco (TEP) que se reuniram em torno da produção manual e artística de livros.[29] Não é difícil supor a influência do então experiente tipógrafo João Cabral no incentivo à criação do grupo editorial, formado por Aloisio Magalhães, seu primo e artista gráfico; Gastão de Hollanda, designer e escritor; Orlando da Costa Ferreira, escritor; e José Laurenio de Mello, tradutor e poeta.

O lema "imprimir é um modo de vida" levou o grupo a produzir, entre 1954 e 1961, mais de duas dezenas de livros, além de folhetos e outros impressos. Em 1955, João Cabral publicou seu primeiro livro por O Gráfico Amador, *Pregão turístico de Recife*. Sua segunda obra, *Aniki Bóbó*, foi publicada somente em 1958, com tiragem de trinta exemplares, e, ao contrário de seus outros livros, não recebeu sequer uma nota nos jornais.

Aniki Bóbó, curiosamente, ficou fora de sua bibliografia, até ser relançado em 2016. Em carta enviada à pesquisadora Zila Mamede, o poeta fala das circunstâncias em que produziu o pequeno livro, tratando-o como "uma brincadeira" entre ele e o artista gráfico Aloisio Magalhães. "Ele fez os desenhos e eu escrevi as ilustrações, interpretando os desenhos (que são coloridos). Ele fez os desenhos e me pediu para ilustrar com o texto."[30]

O livro, ou a brincadeira, é composto por duplas de quatro, isto é, são quatro partes divididas por uma dupla de texto e ilustração (gravuras). A brincadeira está presente desde a experimentação realizada por Magalhães nas gravuras, ao utilizar clichês de taco de madeira mais barbante e impressão a cor em *pochoir*, até o colofão da obra, no qual se

---

28 Ver "Regressou o diplomata acusado de atividades comunistas". *Correio da Manhã*, 17 ago. 1952, p. 2.

29 Ver LIMA, Guilherme Cunha. *O gráfico amador: as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2014.

30 Ver MASSI, Augusto. "Dualismo ao quadrado". In: MELO NETO, João Cabral de; MAGALHÃES, Aloisio. *Aniki Bóbó*. Org. Valéria Lamego. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016, p. 27.

lê “ilustrado com texto de João Cabral”. O nome do livro, por sua vez, faz alusão a uma brincadeira, ao remeter a uma parlenda infantil disseminada pelo filme homônimo do cineasta português Manoel de Oliveira, de 1942. “*Aniki Bóbó*”, contou Cabral, “é um texto abstrato, um jogo.”[31]

No jogo proposto em *Aniki Bóbó*, Cabral desenvolveu uma dialética entre as ilustrações de Magalhães, seu texto poético e uma provável crítica velada a um dos momentos cruciais de sua carreira diplomática, em que foi arrastado a uma perseguição infundada. “Fiz uma carta de brincadeira [...]. Falava de um sobrinho do Paulo Cotrim, meu afilhado, que por se chamar Luiz Carlos acabou sendo identificado, por quem leu a carta, como [o líder comunista] Luiz Carlos Prestes”, revela o poeta em entrevista ao jornalista Humberto Werneck.[32] Acusado de comunista, foi posto à disposição pelo Itamaraty enquanto era investigado.

Orgulho dos colofões feitos à mão

Essa estrutura de *Aniki Bóbó* em quatro partes de textos e imagens que se intercalavam, divididos por numerais, o poeta repetirá, um ano depois, em *Serial*, livro que realiza entre 1959 e 1961. Porém, diferentemente da premissa lúdica de *Aniki Bóbó*, *Serial* é um dos livros em que o poeta mais empenhou a sua pesquisa formal. Os textos, em *Aniki Bóbó*, são dispostos na página de forma tipográfica e horizontal, e trazem elementos muito presentes na obra cabralina, como o objeto “lâmina”, que frequenta o universo de obsessões do poeta desde *Psicologia da composição*, de 1947.

> 1
>
> Aniki tinha de seu duas
> cores, o azul e o encarna-
> do, como outros têm na
> vida um burro e um cava-
> lo. Não eram o mesmo as
> duas cores para Aniki des-
> temido: eram na sua vida
> um amigo e um inimigo.

---

31 MAMEDE, Zila. *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*. São Paulo: Nobel; Edusp; Vitae, 1987.

32 WERNECK, Humberto. “Intrigas no Itamaraty”. *Folha de S.Paulo*, 17 out. 1999, Caderno Mais!. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1710199908.htm>. Acesso em: 27 jul. 2020.

2
O azul era seu colchão
de molas, líquidas como
as do mar. Azul também
eram as suas muitas lâmi-
nas de barbear. Era muito
curiosa sua rara coleção,
pois quando vistas de per-
to eram vermelhas por
antecipação.

3
Do alto de seu azul Aniki
via tudo encarnado. Por
isso se mudou de seus pa-
gos: não conseguiu desin-
fetá-los. Veio para o país
dos sociólogos, trazendo
suas giletes, cujo país é
um esqueleto com nádegas
obesas e verdes.

4
Quando Aniki viu o verde,
disse que tinha grande
prática, e pôs-se a desem-
brulhar sua linda coleção
de lâminas. Limpou o país
de todas as cores, senão
do azul e do encarnado.
Mas o vermelhão que vê-
des é a lâmina suja de seu
trabalho.

Aniki Bóbó, 1958.[33]

---

33 A forma aqui transcrita respeitou o original.

Cabral propôs um jogo em que as contradições existentes entre formas e matérias fossem articuladas com intuito de manter uma tensão dual. No texto 1, é feita a introdução do personagem Aniki: ele tinha duas cores, o azul e o encarnado, e duas pessoas, um amigo e um inimigo. No texto 2, a cor azul representa "molas, líquidas como as do mar", e também, de maneira oposta, "lâminas de barbear", uma referência às lâminas Gillette, conhecidas como "Blue Gillette Blade", que circulavam no país, com envelope azul, desde meados da década de 1920.[34] Nessa sequência, o poeta visita objetos e conceitos presentes em sua obra, além da já citada lâmina, o mar. As oposições não cessam até o último texto, o de número 4:

> 4
> Quando Aniki viu o verde,
> disse que tinha grande
> prática, e pôs-se a desem-
> brulhar sua linda coleção
> de lâminas. Limpou o país
> de todas as cores, senão
> do azul e do encarnado.
> Mas o vermelhão que vê-
> des é a lâmina suja de seu
> trabalho.

A sintaxe poética que estrutura as quatro partes reside numa oposição entre a concretude dos objetos inanimados (mola e lâmina) e animados (burro e cavalo) e a instabilidade das atribuições cromáticas que se transformam ao longo das quadras, sempre a partir de incisivas ações verbais.

A negatividade como elemento para transformação do núcleo da narrativa poética, tão estudada e analisada na poesia cabralina, é aqui, mais uma vez, posta em prática. Do excesso de cores, verde, azul, vermelho, há, na última quadra, o seu esvaziamento: "limpou o país de todas as cores, senão". A partir da limpeza como ação efetiva, o poeta observa que há uma exceção, há uma consequência negativa dentro do núcleo de esvaziamento, pois ainda sobreviveram o azul, das lâminas

---

34 Gillette. *Mundo das Marcas*, 14 maio 2006. Disponível em: <https://mundodasmarcas.blogspot.com/2006/05/gillette-sinnimo-de-barbeador.html>. Acesso em: 27 jul. 2020.

Gillette, e o encarnado, da "lâmina suja", sugerindo de sangue. A ineficácia é o resultado mais imediato de sua "limpeza".

As ações verbais, por outro lado, são determinantes na transformação e na construção plástica da narrativa. Aniki "viu" o verde, "desembrulhou" as lâminas, "limpou" o país. É curioso que, ao final de *Aniki Bóbó*, surja um terceiro elemento cromático disruptivo, o verde, eliminado pelas lâminas desembrulhadas para assim permanecer a dupla de azul e vermelho.

Aniki Bóbó, enquanto livro e objeto gráfico, é a última publicação de João Cabral produzida em pequena escala, em que "o orgulho dos colofões está em assinalar que a composição se fez 'à mão'", conforme assinala Carlos Drummond na crônica "Imagens de artesão: fora da vitrine".[35] E O Gráfico Amador foi, sem dúvida, o último elo da corrente de pequenas ações editoriais tipográficas que surge com Vicente do Rego, na década de 1930, passa pela sua própria experiência em Barcelona, na década de 1940, e retorna a Recife em meados da década de 1950.

É sintomático que a ordenação estrutural de *Aniki Bóbó*, baseada no número quatro, e a articulação em duplas (texto/imagem), que funciona como um jogo de repetição, estejam presentes em "grau máximo" nos poemas de *Serial* (1959-1961), como observa Antonio Carlos Secchin no ensaio "Sob o signo do quatro".[36] O próprio João Cabral explicita, em entrevista ao suplemento "Vida Literária e Artística", do *Diário de Lisboa*, a construção no livro *Serial* sob o domínio do numeral:

> *Serial* é construído sob o signo do número 4: é dividido em 4 partes sob qualquer ângulo que se olhe. Consta de 16 poemas de 4 partes: 4 poemas têm 6 sílabas, 4 têm 4, 4 têm 8, 4 têm 6-8; 4 poemas são de 2 quadras cada parte, 4 de 4, 4 de 6 e 4 de 8; 4 poemas são unidades objetivas; 4 são partidos em 4 partes, 4 são maneiras diferentes de ver a mesma coisa [...], 4 constituem uma unidade subjetiva, 4 são assonantes, etc. Ora, tudo isso obedeceu a um esquema prévio.[37]

Além da ordenação seriada das imagens e da repetição dos blocos de quadra, *Serial* traz em seus poemas uma ideia de causalidade por

---

35 ANDRADE, Carlos Drummond. "Imagens de artesão: fora da vitrine". *Correio da Manhã*, p. 6, 29 maio 1955.

36 SECCHIN, Antonio Carlos. "Sob o signo do quatro". In: *Uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 197.

37 ATHAYDE, Félix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Op. cit., pp. 113-114.

associação e/ou dissociação. Como consequência, o poeta angaria os mais variados efeitos, dentre eles o de encontrar denominadores comuns entre metades opostas. Em “O sim contra o sim”, essa experiência se evidencia. O poema aproxima pintores e escritores distintos entre si para realçar “o que os torna comuns”.[38] Assim, põe lado a lado Miró e Mondrian, Cesário Verde e Augusto dos Anjos, Juan Gris e Jean Dubuffet. Essa experiência de dualismo e de “quaternidade” se intensifica (de forma contundente) na composição de *A educação pela pedra* (1966).

O que chamamos de obsessão pelo uso do numeral ganha outro patamar quando assume a organização interna dos poemas, quando é determinante na construção das estrofes e do número de poesias para a composição da obra, como no caso de *Serial*. Nesse sentido, o “quatro”, inserido como baliza ordenadora de sua poesia, denota o interesse do poeta pela pesquisa formal. Em 1954, no Congresso Internacional de Escritores e Encontros Intelectuais, em São Paulo, João Cabral apresenta o ensaio “Da função moderna da poesia”. Na abertura, o poeta lembra à audiência que a “poesia moderna” é “uma coisa multiforme demais”. “Não é excessivo querer descobrir nela um denominador comum: seu espírito de pesquisa formal.”[39] A pesquisa formal, não só da composição, mas temática, foi uma das principais contribuições da poesia moderna. Nesse ensaio, entretanto, o poeta se indaga até que ponto a poesia moderna, mesmo após exaustivas experiências, consegue chegar ao leitor, como o rádio ao seu ouvinte. O poeta manifesta, em sua análise, que o desejo de superação formal vem, muitas vezes, da imbricada relação da “expressão pessoal” e subjetiva do poeta com o seu meio, com a vida moderna. Embora enfatize que a “arte poética tornou-se, em abstrato, mais rica”:[40]

> Esse enriquecimento da poesia moderna manifestou-se principalmente nos seguintes aspectos: a) na estrutura do verso (novas formas rítmicas, ritmo sintático, novas formas de corte e “enjambement”); b) na estrutura da imagem (choque de palavras, aproximação de realidades estranhas, associação e imagística do subconsciente); c) na estrutura das palavras (exploração dos valores musicais, visuais e,

38 Idem, p. 114.
39 MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Op. cit., p. 767.
40 Idem, p. 768.

> em geral, sensoriais das palavras; fusão e desintegração das palavras, restauração ou invenção de palavras, de onomatopeias); d) na notação da frase (realce material de palavras, inversões violentas, subversão do sistema de pontuação), e e) na disposição tipográfica (caligramas, uso de espaços brancos, variações de corpos e famílias de caracteres, disposições simétricas de apoios fonéticos ou semânticos).

A familiaridade do poeta em torno do tema, demonstrado no ensaio, acentua ainda mais o caráter laborioso e intelectual de suas experiências formais. Se *Aniki Bóbó* foi o tubo de ensaio de suas propostas, *Serial* e *A educação pela pedra* são resultado de raro requinte formal na poesia brasileira.

A educação pela pedra (1962-1965) é o livro em que João Cabral mais empenhou sua engenhosidade, a ponto de declarar sua obra acabada aos 45 anos, idade que tinha quando lançou o livro. "O que escrevi e talvez escreverei depois de *A educação pela pedra* é coisa que escrevi sem a mesma consciência, ou lucidez, do que escrevi antes", declarou ao escritor Rubem Braga,[41] uma década após o lançamento do livro. Lucidez, para o poeta, pode ser entendida como uma maneira de planejar uma obra poética a partir de balizas formais que delimitam não só a estrutura principal do livro (número de poemas, número de estrofes por poemas), mas também toda a sintaxe, métrica, disposição dos poemas na página, e até mesmo a forma como os poemas conversam entre si.

A educação pela pedra foi estruturada numa ideia de dualismo assentada na divisão da obra em quatro partes: Nordeste (a); Não Nordeste (b); Nordeste (A) e Não Nordeste (B). O poeta lembra que o primeiro nome pensado foi *O duplo ou a metade*, uma vez que ela é composta por 48 poemas: a metade desses poemas (24) é sobre Pernambuco, a outra sobre Espanha e assuntos variados. Metade dos poemas tem 24 versos, a outra, dezesseis versos, e, mais uma vez, encontramos os múltiplos de quatro sedimentando sua poesia. O método empreendido pelo poeta foi planejado nos mínimos detalhes, como podemos ver no minucioso projeto manuscrito[42] que revela um verdadeiro trabalho de engenharia literária. Foi um "livro concebido como obra de

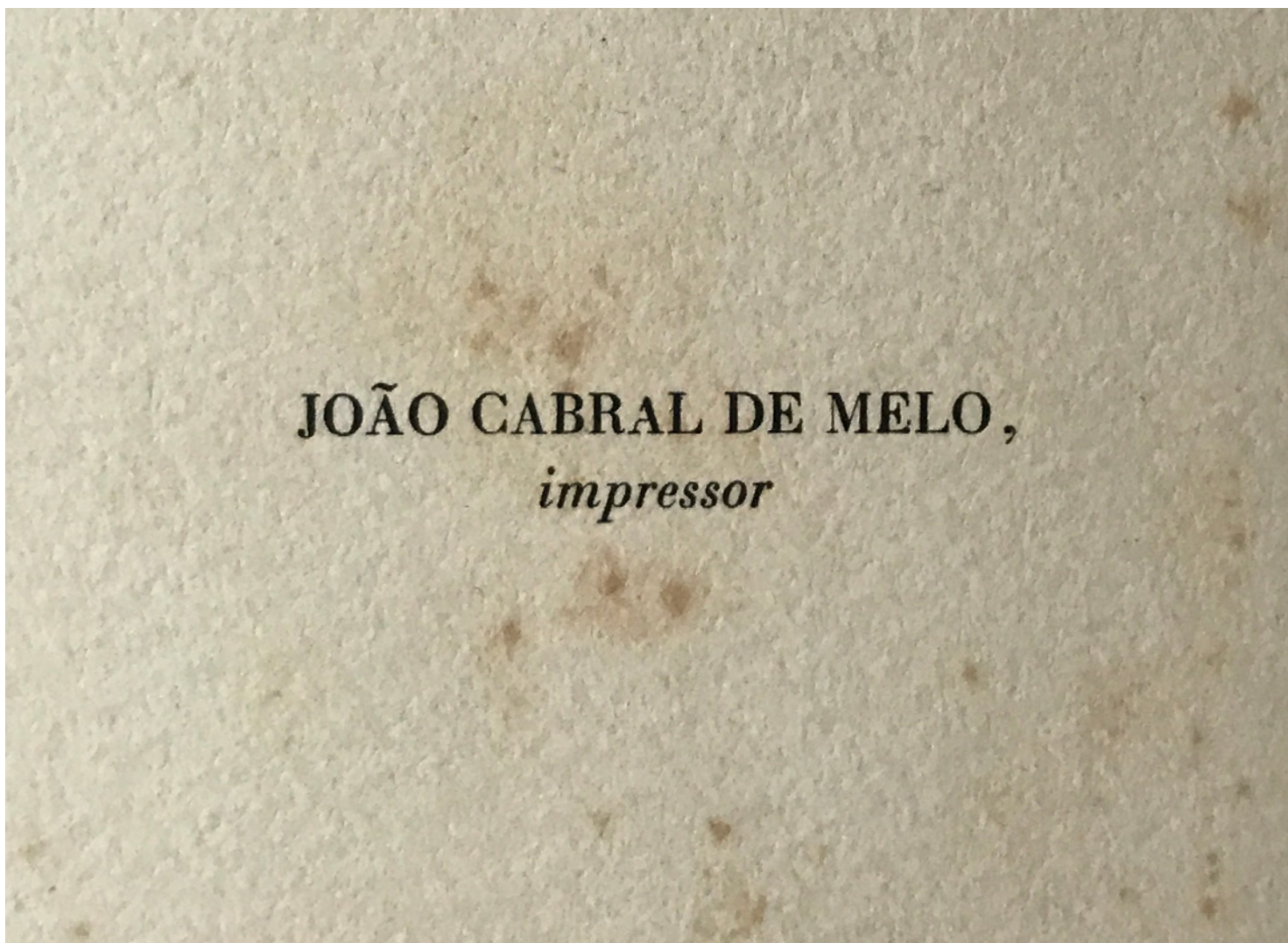
---

41 ATHAYDE, Félix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Op. cit., pp. 113-115.

42 FERRAZ, Eucanaã (org.). *JCMN: João Cabral de Melo Neto, fotobiografia*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2021, pp. 164-165.

arquitetura".[43] Traz detalhes, como tipos de conexão entre estrofes, e sua estrutura geral apresenta uma divisão em partes – a e b, A e B (de acordo com os temas) – e arranjos numéricos (de acordo com a quantidade de versos em cada poema).[44]

Além do exercício arquitetônico, *A educação pela pedra* empregou palavras novas e outras já conhecidas do léxico cabralino, as tais vinte palavras anunciadas em *Serial*, no poema "Graciliano Ramos", entre as quais: pedra, mar, canavial, cristal, agulha, livro, folha, lombada. E outras inventadas como fundassentado, dundadamente, duralumínio, enliana, inemocional.

A disposição horizontal dos poemas na página demonstra o quanto a preocupação formal desse livro foi trabalhada em todas as instâncias. O projeto gráfico e a capa de Aloisio Magalhães (de *Aniki Bóbó*) asseguram, mais uma vez, o sucesso do empreendimento cabralino. No diagrama, os poemas são dispostos em duplas, cada página com um poema, garantindo, assim, a visualização gráfica do livro e a ideia de dualismo, ou de metades, como pretendia o escritor.

43 Idem, p. 163.
44 Idem, p. 163.

4. O CRISTAL DO NÚMERO QUATRO (CONCLUSÃO)

A obsessão pelo número quatro é só mais uma, entre outras, acalentadas pelo grande poeta, como o são igualmente pedra, faca, lâmina, mineral, Pernambuco e Catalunha, Recife e Sevilha. Regras claras e evidentes, como o risco da sombra sob o sol a pino. O ápice da obsessão, da ordenação, da fatura e da concretude do rigor por meio da mediação da linguagem matemática sobre a linguagem poética se dá, segundo Secchin, com o livro *Serial*. Acrescentaríamos, no entanto, que, durante uma década, entre 1956 e 1966, o poeta se dedicou a essa ideia de "quaternidade", do uso do "numeral perfeito" para impor a si próprio as dificuldades a superar, ou, em suas palavras, as "barreiras vazias". A começar por *Quaderna* (1956-1959) – cujo título significa conjunto de quatro peças iguais dispostas simetricamente –, que saiu somente em Portugal, em 1960. Composto integralmente por poemas em quadras, *Quaderna* não avança, porém, na pesquisa formal, como o fazem as obras subsequentes, mantendo a métrica tradicional de octossílabos e redondilhas maior.

Os poemas de *Quaderna* foram escritos entre 1956 e 1959; os de *Serial*, entre 1959 e 1961; e os de *A educação pela pedra*, entre 1962 e 1965, quando o fascínio pela impressão, pela serialidade das dobraduras das folhas em quatro partes, já tinha arrefecido. Mas, aparentemente, tudo continuava a girar em torno do livro, do objeto-livro, ao qual o poeta dedicou sua vida. E o livro moderno obedece a duas regras: é um produto serializado, tanto em sua reprodução quanto em sua impressão, e apresenta o formato retangular, feito de quatro pontas dispostas simetricamente, uma quaderna. O quatro permaneceu em sua poesia. O numeral estável, limite matemático para as dificuldades a serem vencidas, "imóvel ao vento, terremotos,/ no mar maré ou no mar ressaca",[45] manteve firme o fazer do livro e do poema: contra todas as facilidades do que vem dado.

O número cristal, como anuncia no poema "Coisas de cabeceira, Recife" (de *A educação pela pedra*), rocha formada por duplas de tetraedros, triângulo de quatro faces, está na cabeceira de toda memória cabralina, venha ela mineral, venha ela da usina de cana, venha de Pernambuco ou da Espanha.

---

45 MELO NETO, João Cabral de. "O número quatro". In: *Obra completa*. Op. cit., p. 396.

VALÉRIA LAMEGO é pesquisadora visitante do PACC-UFRJ, no qual realizou seu estágio pós-doutoral (bolsa CNPQ PDJ). Doutora em Literatura Brasileira pela PUC-Rio, autora de *A farpa na lira: Cecília Meireles na Revolução de 30* (1996). Organizou os livros *Joan Miró*, de João Cabral de Melo Neto (2018); *Correspondência entre Monteiro Lobato e Lima Barreto* (2017); *Aniki Bóbó*, de João Cabral (2016); *Contos da ilha e do continente*, de Lúcio Cardoso (2012); e *Obra em prosa de Cecília Meireles* (1997). Em 2010, recebeu o Prêmio Funarte de Criação Literária pelo inédito *Crime na noite*. E-mail: vlamego@gmail.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond. “Imagens de artesão: fora da vitrine”. *Correio da Manhã*, p. 6, 29 maio 1955.
ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Instituto Nacional do Livro, 1986.
ATHAYDE, Félix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
CARVALHO, Ricardo Souza de. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mende*s. São Paulo: Editora 34, 2011.
FERRAZ, Eucanaã (org.). *JCMN: João Cabral de Melo Neto, fotobiografia*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2021.
FITTIPALDI, Vicente. “Música”. Renovação, Recife, n. 1, p. 4, jul. 1939.
FIUZA, Solange. “Cartas inéditas de João Cabral a Alberto de Serpa: o planejamento de O cavalo de todas as cores”. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, pp. 157-174, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/YYM7PcDwrRkcMbZr8LB3cKQ/?lang=pt>. Acesso em: 27 jul. 2020.
FUCHS, Rodolfo. “O ensino profissional na Alemanha”. *Renovação*, Recife, n. 1, p. 11, 1940.
KORNIS, Mônica. Verbete Centro Dom Vital. *FGV CPDOC*, Rio de Janeiro, [s.d.]. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/centro-dom-vital>. Acesso em: 27 jul. 2020.

KORNIS, Mônica. Verbete Círculos operários. *FGV CPDOC*, Rio de Janeiro, [s.d.]. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/circulos-operarios>. Acesso em: 27 jul. 2020.
LAMEGO, Valéria. “A política e os poetas: fascismo e Estado Novo na revista Renovação de Vicente do Rego Monteiro”. In: Colóquio Cenas de Leitura: Revistas de Poesia, 2019. *Anais*..., Niterói, UFF, 4-5 jul. 2019.
LIMA, Guilherme Cunha. *O gráfico amador: as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2014.
LYRA, Silvino. “Sindicalismo × marxismo”. *Renovação*, Recife, n. 4, p. 6, 1939.
MAMEDE, Zila. *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*. São Paulo: Nobel; Edusp; Vitae, 1987.
MASSI, Augusto. “Dualismo ao quadrado”. In: MELO NETO, João Cabral de; MAGALHÃES, Aloisio. *Aniki Bóbó*. Org. Valéria Lamego. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016.
MELO NETO, João Cabral. “Nunca analisaram meu humor, diz João Cabral”. *Folha de S.Paulo*, 30 mar. 1991, Caderno Mais!. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br//fsp/especial/mais/historia/300391b.htm>. Acesso em: 28 jul. 2020.
MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
MONTEIRO, Vicente Rego. Editorial. *Renovação*, Recife, n. 1, p. 3, 1939.
MOREIRA, Priscila Oliveira Monteiro; ATHAYDE, Manaíra Aires. “O Cavalo de Todas as Cores de João Cabral e Alberto de Serpa: uma revista trimestral de um número só”. *Via Atlântica*, São Paulo, USP, n. 31, p. 44, jun. 2017.
NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.
PUIG, Arnau. “Cabral e o marxismo”. *Sibila: Revista de Poesia e Crítica Literária*, 3 abr. 2017. Disponível em: <http://sibila.com.br/cultura/o-marxismo-a-maneira-de-cabral/13051>. Acesso em: 27 jul. 2020.
SECCHIN, Antonio Carlos. “Sob o signo do quatro”. In: *Uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001
WERNECK, Humberto. “Intrigas no Itamaraty”. *Folha de S.Paulo*, 17 out. 1999, Caderno Mais!. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1710199908.htm>. Acesso em: 27 jul. 2020.

APAGAMENTOS CRÍTICOS: JOÃO CABRAL, UMA FONTE CONTAMINADA

PRISCILA MONTEIRO

Há quase oito décadas, o nome de João Cabral de Melo Neto (JCMN) é reconhecido por sua singular radicalidade. Os conceitos que desmistificam sua poética foram talhados por estudiosos que desbravaram, com rigor e obsessão, a anatomia de um legado capaz de marcar o cenário literário e dividi-lo em antes e depois. Entretanto, desde o início, o acesso à sua produção literária esteve condicionado a uma intermediação pouco disposta a dialogar sobre seu processo compositivo, concentrada em minimizar a importância de elementos externos ao texto e marcada pela impessoalidade.

Pesquisadores, para além da condição de grandes leitores, precisaram recorrer a fontes alternativas e, não raro, balizar-se por entrevistas que sustentavam uma espécie de caricatura de um personagem que se fundia a muitas das características de sua produção literária. Tal prática oferecia uma margem muito estreita para desconfiar daquilo que era praticamente apresentado como uma narrativa única. Na medida em que a pesquisa documental em arquivo avança, ganha força a hipótese de que a dinâmica de permitir vislumbrar apenas aquilo que o poeta gostaria que fosse visto no nível textual também pudesse ser aplicável àquilo que foi devidamente suprimido ou rejeitado. A consequência mais evidente disso é a ausência de edições de circulação restrita ou artesanais concebidas ou executadas pelo escritor em suas obras completas, lacuna que perdura até hoje. JCMN era, pois, uma fonte contaminada. Logo, é necessário insistir tanto na tarefa de resgatar obras pouco conhecidas quanto na de revisar aquelas já clássicas, desta vez reintegrando-as a elementos que percebam o texto para além do código linguístico.

APAGAMENTOS CRÍTICOS

Apesar do tanto que já foi escrito sobre a obra cabralina, há importantes interditos dentro do campo teórico. Uma das principais fontes de

renovação da teoria, sem dúvida, advém da publicação de pesquisas realizadas no acervo sediado na Fundação Casa de Rui Barbosa. O estudo de crítica genética realizado por Francisco José Gonçalves Lima Rocha[1] auxilia a demonstrar pontos de vista dentro do campo em que deveriam ser relativizados e, por isso, revisitados. A partir da análise de volumoso material de manuscritos e datiloscritos, Lima Rocha afirmou que a metáfora do poeta-engenheiro, embora utilizada de modo exaustivo, se dá muito mais opinativamente do que pela evidência. Esse raciocínio, no entanto, se dissolve na medida em que as fontes materiais são disponibilizadas em acervos públicos e se tornam passíveis de consulta, a exemplo da planta baixa de *A educação pela pedra*. Antonio Carlos Secchin atestou que a planta baixa se tratava de um rigoroso planejamento para que a obra não fosse apenas um conjunto aleatório de textos; Lima Rocha, por sua vez, munido da análise genética dos originais, percebeu que a planta, de fato, "ordena a composição dos poemas, mas não orienta, antecipando, a construção deles". Afirmou ainda que o que o tal documento fez foi atuar no nível microestrutural dos poemas, demonstrando ser uma planta baixa concebida e realizada "de uma maneira processual e não programática".[2] Ao fim, sua análise é assertiva: "Ora, a 'planta', publicada por Secchin, foi desenhada depois da composição do livro".[3] A inversão do raciocínio inicial do teórico é relevante não só por confrontar a fragilidade do discurso frente à precisão material, mas porque demonstra haver um poeta que, além de conceber seu texto, também recria a estrutura do livro a serviço de algo que não está explícito para o leitor, tendo sido pensado para causar determinado efeito de leitura.

As observações de Lima Rocha também sinalizam a participação de uma fortuna crítica que corrobora para a criação de uma mitologia acerca de uma obra quase impenetrável, pois os resultados do manejo das fontes também dependem dos métodos analíticos aplicados. Dois estudos oferecem diagnósticos precisos sobre a resistência do campo teórico em acatar certas perspectivas, que encontram pouco espaço para enunciação. Carlos Mendes de Sousa (2000), em artigo na *Colóquio/Letras,* mapeou

1 ROCHA, Francisco José Gonçalves Lima. "O canteiro do poeta-arquiteto: a conduta criativa de JCMN à luz de seus manuscritos". *Revista IEB*, n. 55, 2012, pp. 127-47. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rieb/n55/a08n55.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2016.

2 ROCHA, Francisco José Gonçalves Rocha. "O canteiro do poeta-arquiteto: a conduta criativa de JCMN à luz de seus manuscritos". Op. cit., p. 268.

3 Idem, p. 252.

as vertentes que organizam os estudos cabralinos e as sintetizou em eixos teóricos, a saber: a presença obsessiva do Nordeste brasileiro; a relação com as artes plásticas (sobretudo espanholas, digo eu); a tendência construtivista; a consciência crítica do poeta em relação ao sistema literário e ao seu lugar em termos de enquadramento histórico; o recurso retórico-estilístico do uso de esquemas métricos; a investida do poeta contra o que reputa como facilidade formal. O professor acrescentou ainda que a divisão temática atribuída ao livro *Duas águas* (1956) não seria tão relevante quanto tem sido considerada desde que foi elaborada por João Alexandre Barbosa.[4]

O segundo estudo é de Renato Suttana, que identifica um sistema de ecos nas tendências analíticas dominantes. Ele afirma haver, sobretudo, o predomínio de uma "narrativa formal do 'poeta engenheiro'",[5] uma busca por um herói que seja um ponto de chegada da modernidade. O professor ainda sinaliza a necessidade de que as criações ensaísticas ou metapoéticas de JCMN voltem a ser interrogadas, a fim de alinhá-las com o conjunto da obra. Epistemologicamente, aquilo que tanto Mendes de Sousa quanto Suttana apontam é uma lacuna sistemática fomentada por uma via de mão dupla que retrata um campo cindido ou, no mínimo, fragmentado, e um poeta que, de certo modo, incentivou essa crítica a estar imersa no léxico, na sintaxe, na semântica, enfim, dentro de uma abordagem metodológica.

A "redescoberta" de um título até então pouco conhecido pelo público especializado é um sintoma emblemático desse cenário. Trata-se de um livro catalogado por Zila Mamede, em sua hercúlea *Civil geometria,*[6] mas reencontrado pelos leitores contemporâneos recentemente. Refiro-me a *Aniki bobó,*[7] publicado em 1958 em pequena tiragem pelo coletivo pernambucano O Gráfico Amador, reeditado em 2016 pela editora Verso Brasil. A republicação recebeu um tratamento visual que preserva a materialidade física original, o traço bibliófilo da publicação de 1958 e as medidas no corte do papel, recorrendo à mesma disposição imagética

---

4 BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, 2001.

5 SUTTANA, Renato Nésio. "João Cabral de Melo Neto e as exigências da crítica da segunda metade do século XX". *Signótica*, Goiânia, v. 27 n. 1, p. 21, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/34000>. Acesso em: 22 nov. 2018.

6 MAMEDE, Zila. *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Nobel; Edusp, 1987.

7 MELO NETO, João Cabral de; MAGALHÃES, Aloisio. *Aniki bobó*. Rio de Janeiro: Verso Brasil; Recife: O Gráfico Amador, 2016 [1958].

nas paginações e ocupando a mancha gráfica de forma idêntica à original. O fac-símile da republicação evidencia características da composição gráfica e do jogo de cores envolvidos que mesmo Mamede, ao solicitar um exemplar para JCMN, não pôde observar devido à versão fotocopiada que recebeu – um papel que se apresentava em tons de preto, branco e cinza – com um bilhete que descrevia laconicamente o livro.

Quando teve acesso a um exemplar original de 1958, Arnaldo Saraiva também questionou o poeta sobre a ausência desse livro em suas poesias reunidas, ouvindo como resposta que se tratava de uma "brincadeira". Em um ensaio curto, pontuou: "Quase todas as bibliografias e livros de estudos cabralinos o ignoram; mas *Aniki bobó* é um texto com marcas típicas do autor, que também o terá esquecido, pois nem o incluiu na miscelânea *Museu de tudo*".[8] Desde o título, Saraiva encontra intertexto com o cinema português e sugere que a obra apresenta relação com a poética. A desconfiança do crítico, entretanto, é centrada no esquecimento dessa inserção em uma reunião de livros, mas ele não problematiza que esse esquecimento possa expressar uma distinção entre aquilo que o poeta considerava (ou não) apresentável como uma obra sua. Essa ausência foi reforçada nos projetos subsequentes que tentaram organizar a obra completa do autor, a exemplo da edição da Nova Aguilar de 1999. Consequentemente, criou-se um apagamento sistemático, minimamente sanado em 2016 com a iniciativa da Verso Brasil.

Considero que essa exclusão e essa "redescoberta" representam um nó de tensão entre estes dois polos: o discurso do poeta a respeito daquilo que ele reconhecia em sua produção e aquilo que estava disponível em sua obra publicada. O consequente apagamento dessa produção contribuiu para direcionar parte da opinião crítica sobre valoração e justifica o espanto com a republicação de 2016, quando, nas palavras de Sérgio Alcides, foi considerada um "*problema imprevisto*, que pode ter mais consequências do que avistamos inicialmente".[9]

Em síntese, *Aniki bobó* apresenta textos de JCMN feitos para ilustrar imagens feitas por Aloisio Magalhães. Antes do tratamento dado pela Verso Brasil, a obra era considerada uma criação secundária, sobretudo para o poeta, possivelmente por destoar daquilo que sustentava como

---

8 SARAIVA, Arnaldo. "'Aniki bobó', um texto esquecido, ignorado ou desprezado". In: *Dar a ver e a se ver no extremo: o poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Porto: Citcem; Flup; Edições Afrontamento, 2014, p. 79.

9 ALCIDES, Sérgio. "Aniquilação feliz". In: MELO NETO, João Cabral; MAGALHÃES, Aloisio. *Aniki bóbó*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016, pp. 13-4 (grifos meus).

método criativo, visto que não foi um texto criado sob o signo do rigor. Diante de um autor canonicamente reconhecido como racional – como se fosse pouco! – e ainda sem alma, parece difícil encontrar poemas seus feitos como uma brincadeira. Ainda mais difícil parece ser que seus leitores especializados o concebam como um escritor que também produz como quem brinca, que improvisa textos em uma garagem com amigos quase que sem compromisso com o seu legado.

Todavia, penso que o que possivelmente não faça sentido é enxergar esse livro apenas através das lentes do texto escrito. Ler poemas feitos para ilustrar imagens considerando meramente as palavras impressas significa estar preso a uma lente – um tanto obsessiva – de insistente classificação de uma abordagem que parece não permitir que o poeta e suas produções apresentem características além daquelas já previamente identificadas como suas. Aquilo que *Aniki bobó* propõe é justamente uma inversão, que precisa ser aplicada também à narrativa contada a respeito desse poeta, para além dos estudos cabralinos, de forma que sua obra possa ser analisada considerando outros conceitos fundamentais para os estudos literários, como a relação entre imagem e conteúdo, visto que há diálogos latentes nessa proposição. Sobretudo, é necessário compreender que a perspectiva de JCMN, neste caso, não está reduzida ao texto, mas concentrada em uma *dinâmica de livro* que, possivelmente, seja aplicável a outras produções suas, inclusive seus títulos mais conhecidos.

UMA CHAVE DE LEITURA

Penso que as edições informais produzidas pelo poeta são um elo capaz de elucidar o desconforto provocado por *Aniki bobó* na recepção crítica brasileira. No preâmbulo da edição de 2016, em "Dualismo ao quadrado", Augusto Massi observa: "Até mesmo um crítico empenhado como Antonio Carlos Secchin [...] na mais recente reedição de *João Cabral: uma fala só lâmina*, não dedica nenhuma linha a *Aniki bobó*".[10] Massi afirma que a iniciativa de resgate editorial da obra é oportuna porque, entre outras coisas, "nos permite repensar que motivos justificariam sua exclusão da *Obra completa*. [...] Passado meio século, talvez esteja na hora de a crítica rediscutir a leitura proposta pelo autor".[11] Ele conclui

10 MASSI, Augusto. "Dualismo ao quadrado". In: MELO NETO, João Cabral; magalhães, Aloisio. *Aniki bobó*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016, p. 28.

11 Idem, p. 29.

chamando a atenção para um momento específico, no início dos anos 1950, quando JCMN estava afastado de sua prática consular devido à perseguição política: "Penso que esse período histórico, decisivo na trajetória biográfica de João Cabral e ponto de virada em sua poética, ainda não foi devidamente estudado".[12]

Enquanto o Cabral tradutor já tem sido estudado, o idealizador de periódicos, editor e tipógrafo ainda recebeu pouca atenção; neste sentido, *Aniki bobó* atua como uma chave de leitura significativa. Para tanto, é preciso superar o espanto e considerar o impulso criativo do poeta como parte de suas produções legítimas. Ademais, é preciso relacionar essa experiência tipográfica com uma outra, pois, em um contexto de oficina, JCMN se comporta como um experimentador gráfico, não meramente como poeta. Será preciso deixar de exigir a rigidez desse quase personagem, rir de suas tentativas e admitir que JCMN também erra; assim, será possível conhecê-lo em sua tão temida intimidade, no nível dos testemunhos, sobretudo aqueles registrados no calor de sua juventude, como é o caso dessas edições artesanais.

A propósito de sua troca epistolar – refiro-me às longas cartas enviadas a Lauro Escorel, pois me dediquei a ler e reconstituir esse trânsito nos últimos cinco anos de minha pesquisa –, as cartas do jovem Cabral elucidam, de modo indubitável, que a compra da tipografia e da prensa foi uma escolha consciente de uma prática de engajamento político não partidário a partir da seleção ativa de textos e escritores a serem publicados nas edições inconsúteis. Por certo, seu silêncio a respeito desse tópico tenha se dado mais por uma questão de segurança do que por desinteresse, dada a retaliação sofrida durante o período em que esteve afastado do seu cargo consular, que coincide com a época em que se desfez da tipografia. Cabe ressaltar, inclusive, que uma de suas edições inconsúteis foi impressa no Rio de Janeiro, ou seja, sua prensa o acompanhou desde Barcelona, passou por Londres nos anos 1950 e fez longa viagem além-mar. Muito embora essa possa ter sido a motivação inicial, nunca se tratou somente de uma questão terapêutica.

Aniki bobó é uma experiência estética que pertence à dimensão informal da poesia cabralina, espontânea, sobretudo, no que diz respeito ao caráter amador de sua formulação, mas também em seu formato manual e minoritário. Quando vista panoramicamente, a obra não se mostra

---

12 Idem, p. 34.

como um fenômeno isolado; antes, revela-se coerente com a pluralidade das práticas editoriais e tipográficas que o escritor também desenvolveu em paralelo a seu ofício principal. Refiro-me tanto às publicações de JCMN produzidas pelo grupo O Gráfico Amador quanto aquelas que ele mesmo realizou como tipógrafo em O Livro Inconsútil de 1947 a 1953. Durante sua imersão no mundo gráfico, o poeta conheceu os mecanismos de confecção de impressos e se apropriou deles para confeccionar os seus próprios materiais. Considero particularmente relevante o primeiro período de seu projeto editorial em Barcelona, visto que lá é sedimentada a construção de conhecimento técnico relacionado a uma forma tipográfica de pensar um livro por completo, inclusive no que tange à paginação e à ocupação da mancha gráfica de sua poesia dentro de um códice, e que coincide com um período importante de maturação de sua poesia – intervalo entre *Psicologia da composição* (1947) e *O cão sem plumas* (1950).

Em artigo sem data, Guilherme Cunha Lima indica que a primeira edição de *Aniki* apresenta características físicas herdadas de O Livro Inconsútil. Além da ausência de costura na lombada, traz um colofão explicativo detalhando a origem do papel, a assinatura do impressor e o número do exemplar daquela tiragem. JCMN usa como assinatura em *O cão sem plumas* (1950) um clichê com suas iniciais, esboçando que esse detalhe poderia representar uma poética visual do autor. O clichê em questão é um retângulo entintado com cor única, vinheta em margem vazada e as letras iniciais do autor ("JCM") marcadas em fundo branco, ordenadas cronologicamente por aparição impressa, e teria inspirado a assinatura em clichê do coletivo amador, que também passaria a posicioná-la na quarta capa, assim como nas edições catalãs de JCMN. Em fotobiografia recente, também lançada pela editora Verso Brasil, Eucanaã Ferraz[13] e Valéria Lamego, também organizadora de *Aniki bobó*, resgatam esse paratexto e reproduzem, na guarda do exemplar, miniaturas desse clichê. Os paratextos, portanto, começam a ganhar destaque ao menos nas edições bibliófilas.

A EDIÇÃO COMO ARQUIVO

Ao considerar cada edição de sua poesia como um arquivo a ser consultado, JCMN pensa suas produções como *unidades conceituais de*

13 FERRAZ, Eucanaã. *JCMN: fotobiografia de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2021.

medida, não como fragmentos textuais. Por isso, ler sua obra fora da reconstituição do código bibliográfico original é, de certa forma, distorcê-lo. Considero que um dos caminhos para compreender o processo compositivo de JCMN passa por uma abordagem igualmente radical, assim como o autor faz em sua poética. Proponho, portanto, ler os livros de JCMN, mas sem ler sua poesia. A dinâmica de outros títulos frente ao código bibliográfico oferece ênfase a um nível compositivo autoral pouco explorado, sobretudo uma perspectiva de arquivo que ajuda a iluminar e reconstituir parte daquilo que o poeta ainda não tinha publicizado sobre seu processo compositivo.

Outros teóricos já sinalizaram a necessidade de consultar primeiras edições de JCMN. Mendes de Sousa e Abel Barros Baptista[14] perceberam que a forma do livro era importante para a poética autoral. Sob a coleção intitulada "Curso Breve de Literatura Brasileira" da editora Cotovia, organizaram uma edição primorosa de *A educação pela pedra* que respeitava o rigor gráfico da primeira publicação de 1966, na época lançada pela Editora do Autor. A respeito da participação da forma para orientar o conteúdo do livro, Barros Baptista mencionou o projeto--piloto e a planta baixa publicada por Antonio Carlos Secchin na revista *Colóquio/Letras* e evidenciou a articulação semântica entre a disposição dos poemas desse livro e a relação espelhada de suas composições, dado que a divisão dos 48 poemas em subgrupos de doze relaciona os poemas com caixa-alta e caixa-baixa em quatro conjuntos: (A), (a), (B) e (b). Atentou, inclusive, para o espelhamento entre os poemas em blocos simétricos distintamente separados por temas: cenários pernambucanos ou assuntos diversos. Além disso, apontou o cuidado de que as partes em caixa-baixa possuíssem dezesseis versos, e as em caixa-alta, 24, além de fazer uso da técnica de permuta, que permite rearticular novos pares, criando uma imagem de blocos que lembra a de uma ponte para ilustrar seu argumento.

Alio o comentário de Barros Baptista aos estudos genéticos de Lima Rocha. Junto a eles, ressalto a importância dos paratextos para compreender a presença do código bibliográfico na formulação do livro de 1966. Considero, no entanto, que seja preciso atentar a esses elementos de natureza paratextual e extratextual também em outros

---

14 BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas: Editora Unicamp, 2005.

títulos do poeta, ou seja, para além de sua obra-prima, tendo em vista das observações de Adalberto Müller[15] sobre a relação entre JCMN e a mídia impressa, sendo, portanto, relevante considerar que a condição impressa e tipográfica também faça parte de critérios analíticos para uma compreensão complementar da obra de JCMN. A capa original de 1966, feita por Aloisio Magalhães, denota o jogo de duplos envolvidos ao longo da obra com um desenho sem autoria que mostra uma forma geométrica. Na imagem do paratexto, dois círculos sobrepostos – um inteiro e dois semicírculos – sinalizam o equilíbrio entre as partes, forjando um exercício de simetria como um geômetra faria para descrever sua poesia em uma imagem, sugerindo, inclusive, que a imagem seja formada pela sobreposição de quatro transferidores que criariam outra figura, a saber, a da capa em questão). Essa referência é perdida nas republicações da obra, mas, dadas a relação de proximidade do poeta com o gráfico que criou a capa e a autonomia que a Editora do Autor conferia à elaboração de suas edições, penso que tenha sido criada após alguma explicação do autor sobre o conceito da obra. Ademais, quando comparadas duas republicações – *Poesia reunida* (1968) e *Obra completa* (1999) – com *A educação pela pedra* em sua edição de 1966, a original apresenta uma clara mecânica de articulação entre as seções percebida desde o índice, plasticamente demarcado na paginação em poemas como "O mar e o canavial", "A educação pela pedra", "Tecendo a manhã", "Não Nordeste" e "De Bernarda a Fernanda Utrera", referências visuais devidamente perdidas nas edições posteriores.

Em que pese o trabalho de Mendes de Sousa a sinalizar as limitações das perspectivas teóricas, o de Barros Baptista a literalmente desenhar a relevância da mídia para entender a obra-prima de 1966 e o seu trabalho em conjunto ao republicar a versão portuguesa pela editora Cotovia, as novas edições brasileiras seguiram (e seguem) republicando a poesia de JCMN desconsiderando suas edições originais. É importante perceber nisso um sintoma de algo maior, em particular quanto ao mercado não entrar em diálogo com aquilo que se realiza na pesquisa e, possivelmente, o quanto a pesquisa não dialoga com aquilo que se realiza no mercado. A própria fotobiografia publicada neste ano por Ferraz,[16] embora de um capricho e cuidado inegáveis, apresenta um erro na informação do

---

15 MÜLLER, Adalberto. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

16 FERRAZ, Eucanaã. *JCMN: fotobiografia de João Cabral de Melo Neto*. Op. cit.

número de edições feitas durante a fase O Livro Inconsútil, pois deixam de enumerar o último título, *O marinheiro e a noiva*, de Joel Silveira, de 1953. Portanto, mesmo os leitores mais dedicados tiveram (e ainda têm) sua interpretação limitada pela materialidade de um espólio disperso e achacado, que exige que o pesquisador seja quase um escafandrista obcecado por documentos.

A luta pela digitalização e pela divulgação desse acervo precisaria de continuidade sistemática, além de ser coletiva, uma vez que, não raro, predomina a massiva especulação editorial em vez da difusão de ferramentas que auxiliem na renovação do aparato crítico. Edições são arquivos que servem como lentes para olhar em retrospecto e como fonte para questionar silêncios e raciocínios que reforçam certa mitologia improdutiva. Considero que os livros artesanais de JCMN, ou os de tiragem comercial limitada que se "perderam" no tempo, expressam algo da dimensão de controle que pequenas tiragens oferecem ao autor, o que não é irrelevante. Refiro-me, sobretudo, ao projeto estético de conceber livros como unidades, como projetos cabralinos para além do texto,[17] dentro de uma lógica de paginação no código bibliográfico.

O apagamento da faceta tipográfica e artesanal de JCMN expõe um sistema de categorizações insuficientes, dicotômicos – do sim ou do não, do Nordeste e da Espanha – seja por força do hábito leitor, seja pela contribuição contaminada do autor ao forjar parte de sua fortuna crítica. Em suma, é a partir de obras posteriormente consideradas indesejadas ou rejeitadas – como *Aniki bobó* e todas aquelas concebidas em O Livro Inconsútil que não eram da autoria de JCMN, mas que foram graficamente concebidas por ele – que creio ser possível dar à luz essa faceta inédita frente à condição de observar cada primeira edição, cada edição subsequente, cada comparação com as tiragens seguintes como parte da interpretação de um arquivo. Por tal razão, reinserir os livros de JCMN em uma perspectiva de reconstituição do código bibliográfico parece ser determinante para iluminar outra camada de complexidade de sua poética.

---

17 Tomo emprestada a formulação dessa expressão de Clara Rowland, em outro contexto, em *A forma do meio: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa* (São Paulo: Edusp; Campinas, Editora Unicamp, 2011).

PRISCILA OLIVEIRA MONTEIRO MOREIRA é doutora em materialidades da literatura pela Universidade de Coimbra, onde defendeu a tese *Compor livros de fora para dentro: impressões poéticas e tipográficas de João Cabral de Melo Neto* (2021), dedicada à correspondência inédita do poeta com Lauro Escorel e ao resgate das catorze edições publicadas por O Livro Inconsútil como uma expressão poética autoral. A referida tese recebeu o Prémio Científico Mário Quartin Graça na área de Ciências Humanas em Portugal em 2022. E-mail: priscilaommonteiro@gmail.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCIDES, Sérgio. "Aniquilação feliz". In: MELO NETO, João Cabral; MAGALHÃES, Aloisio. *Aniki bobó*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016.
BAPTISTA, Abel Barros. *O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira*. Campinas: Editora Unicamp, 2005.
BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, 2001.
CUNHA LIMA, Guilherme. O gráfico amador: as origens da moderna tipografia brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2014.
FERRAZ, Eucanaã. *JCMN: fotobiografia de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2021.
ROCHA, Francisco José Gonçalves Lima. "O canteiro do poeta-arquiteto: a conduta criativa de JCMN à luz de seus manuscritos". *Revista IEB*, n. 55, 2012, pp. 127-147. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rieb/n55/a08n55.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2022.
MAMEDE, Zila. *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Nobel; Edusp, 1987.
MASSI, Augusto. "Dualismo ao quadrado". In: MELO NETO, João Cabral; MAGALHÃES, Aloisio. *Aniki bobó*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016.
MELO NETO, João Cabral de; MAGALHÃES, Aloisio. *Aniki bobó*. Rio de Janeiro: Verso Brasil; Recife: O Gráfico Amador, 2016 [1958].
MÜLLER, Adalberto. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
SARAIVA, Arnaldo. "'Aniki bobó', um texto esquecido, ignorado ou desprezado". In: *Dar a ver e a se ver no extremo: o poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Porto: Citcem; Flup; Edições Afrontamento, 2014.
SOUZA, Carlos Mendes de. "Cartas de João Cabral de Melo Neto para

Clarice Lispector”. *Paisagem tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)*, n. 157/158, pp. 283-300, 2000.
SUTTANA, Renato Nésio. “João Cabral de Melo Neto e as exigências da crítica da segunda metade do século xx”. *Signótica*, Goiânia, v. 27, n. 1, pp. 17-44, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/34000>. Acesso em: 22 nov. 2018.

JOÃO CABRAL E A TAUROMAQUIA OU O VERSO ENTRE A VIDA E A MORTE

NYLCÉA THEREZA DE SIQUEIRA PEDRA

A aproximação de João Cabral de Melo Neto às artes literárias e pictóricas espanholas se dá pelo olhar intelectual e regrado do poeta. Seja pelo olhar do aprendiz, que lê livros e fala com os mestres para melhor executar a lição aprendida, seja pelo olhar do mestre, que demonstra a importância do real para a concretização da obra dos seus contemporâneos espanhóis.

Caminho diferente ele adota para o aprendizado da arte popular do *toreo*. O intelectual não abandona os livros, a ponto de o poeta dominar e bem empregar a terminologia específica desta arte nos seus versos; no entanto, é a vivência da *corrida de toros* que lhe garante uma nova lição de poesia na qual o verbo apreender assume maior relevância que qualquer outro.

A imagem visual, elemento-chave para a compreensão da poética cabralina no âmbito literário-pictórico espanhol, assume uma importância ainda maior na expressão da arte popular. *O toreo* é uma arte em movimento, que não se deixa apreender mais que no instante da sua execução. Entretanto, há que se ter clara a confluência de duas imagens: a vista e a criada pelo poeta. Não se trata de uma recriação mimética, mas de uma reconstrução da realidade a qual Luiz Costa Lima denomina *visualização*. Desse modo, não ocorre "uma aproximação copiativa da realidade anterior ao texto, mas [...] [o uso de] um instrumento operativo, que implica relação dialética entre percepção e imaginação, entre recepção visual e transgressão formal",[1] o que possibilita a João Cabral a transposição do visto no toreo para explicar a arte de compor versos.

A representação da tauromaquia nas diversas expressões artísticas espanholas é manifesta nas pinturas de Goya e Picasso, nos *cantes*

---

1 LIMA, Luiz Costa. *Lira & antilira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 247.

do flamenco e/ou em textos literários. Ainda que apareçam em todos os gêneros, que geralmente coincidem na temática de apresentar o touro e o toureiro como reflexos da humanidade e da Espanha, críticos como Mariate Cobaleda[2] e Andrés Amorós[3] defendem o texto poético como o melhor representante da arte taurina. A escolha pelo poema, indubitavelmente, não é ocasional. A concisão e a brevidade características dos versos imprimem, de modo mais satisfatório, a rapidez do confronto realizado entre toureiro e touro. Os passos medidos e calculados do toureiro nesse confronto com a morte cedem lugar a versos que representam semelhante contenção e cuidado.

As antologias espanholas sobre a arte taurina confirmam as palavras supracitadas dos críticos, uma vez que a recopilação dos poemas nos possibilita comprovar a heterogeneidade de versos escritos sobre tal arte ao longo dos séculos. Aproximar os poemas taurinos de João Cabral dos poemas de poetas antológicos espanhóis é comprovar a coerência das suas palavras. Em entrevista concedida a Zila Mamede, João Cabral diz:

> Só sou capaz de me interessar pela Espanha realista, a Espanha materialista, a Espanha das coisas. [...] Exemplo: as corridas de touros, coisa inadmissível a um Espanha-branca como eu: eu as diminuo às dimensões de uma lição de estética.[4]

Desse modo, se na poética espanhola do século XX predominam as elegias, como a célebre "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías", de Federico García Lorca, na qual se lê a descrição lenta e cautelosa da morte do toureiro, com a monotonia das badaladas – agora fúnebres – das cinco horas da tarde, na poética cabralina de arte taurina, o descritivismo presente nas elegias se mantém. No entanto, o encontro funesto entre toureiro e touro esvazia-se – por ser inadmissível –, e o que importa já não é o registro da morte, mas a apreciação visual e estética desse encontro do qual o poeta tira lições que utiliza para a construção dos seus versos.

Essa apreciação estética começa antes mesmo da organização do *ruedo* para a entrada do touro. *As plazas de toros*, como espaço

---

2 COBALEDA, Mariate. *El simbolismo del toro: la lidia como cultura y espejo de la humanidad*. Madri: Biblioteca Nueva, 2002.

3 AMORÓS, Andrés. *Toros y cultura. Madri: Espasa Calpe, 1988.*

4 MAMEDE, Zila. *Civil geometria: bibliografia, crítica analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto 1942-1982*. São Paulo: Nobel, 1987, pp. 128-129.

privilegiado da arte taurina, não só são cenário para o desempenho do toureiro, mas revelam, elas mesmas, uma lição de geometria que não passou despercebida a João Cabral. Ao versificar a "A praça de touros de Sevilha", o olhar conhecedor do poeta-engenheiro opta por não descrevê-la em uma reprodução mimética – uma vez que todas as *plazas* são iguais –, acentuando a simetria geométrica entre os *palcos* (camarotes), os *tendidos* (arquibancadas) e o *ruedo* (arena), mas olha para a diferença, para o que faz da *plaza de toros de Sevilla* única entre todas as outras. Essa diferença se dá na perenidade barroca de sua construção e na luminosidade que a caracteriza. Ora, perenidade e luminosidade são também elementos cabralinos, e concordamos com Waldecy Tenório que "a poesia de João Cabral é toda ela uma celebração da luz, do sol, da claridade".[5] Assim, a *plena luz de um sol-de-cima* marca às cinco horas da tarde da primavera-verão espanhola, horário em que se iniciam as corridas, ainda com o *ruedo* vazio onde se sente *o luminoso/ de sua areia quente*, de ouro. Nesse espaço solar, a luz é tanta que *encadeia/ o touro que salta na arena* onde encontra o toureiro, *vestido de luces*, com seu traje a *prata e a ouro*.

Entre as vinte palavras do dicionário espanhol de João Cabral, encontramos as que nomeiam as partes constituintes das *plazas de toros – corral, palcos, tendidos, sol* (lugares mais baratos) e *sombra* (lugares mais caros) – e que demonstram parte do conhecimento teórico alcançado pelo poeta no universo da tauromaquia. No entanto, e é importante destacar de novo, por mais geométrica que seja a estrutura da *plaza de toros*, ela não é o principal motivo de apreensão estética realizada pelo poeta. Ao descrever os lugares que podem ser ocupados na *plaza*, ele põe em cena o outro protagonista da *corrida*, convocado a *lidiar*, se não desde o *corral*, do seu lugar, seja ele mais ou menos privilegiado.

O espectador completa a cadeia de luz observada em "A praça de touros de Sevilha" formando a tríade touro-toureiro-espectador, sem a qual não se realiza o sacrifício no *altar ao ar livre*. Entretanto, nesse sacrifício realizado *num sol tão natural*, a vítima imolada pode ser o touro ou o *matador*, incógnita respondida ao final de cada *ruedo* e que determina a conduta dos espectadores, que, com suas vozes, gritos ou

---

5 TENÓRIO, Waldecy. *A bailadora andaluza: a explosão do sagrado na poesia de João Cabral*. São Caetano do Sul: Ateliê, 1996, p. 100.

murmúrios, fazem da espera pela vitória do toureiro sobre o touro o momento catártico da superação da vida à morte.

O arquiteto Le Corbusier define a arquitetura como “o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a mesma luz”.[6] Iluminados, toureiro, touro e *plaza* também deixam ao poeta uma lição de geometria. Despida do seu caráter mítico-folclórico, a *corrida de toros* pode ser analisada com o olhar asséptico do poeta geômetra que encontra nela mais um dos símiles de sua construção poética.

Sinteticamente, a arte dos touros tem sua explicação no movimento geométrico de duas linhas: uma vertical, que é o toureiro, e a outra horizontal, que é o touro. A linha vertical oscila sempre sobre si mesma, enquanto a linha horizontal perfaz movimentos de ida e volta. Essa construção geométrica é transposta ao texto poético cabralino não apenas pela escolha temática, mas também pelo exercício de estruturação dos versos. A criação rítmica do ir e vir do touro, confirmando as palavras de Benedito Nunes, de que “a atitude criadora de João Cabral corresponde a este estilo cauteloso e lento, de avanço e recuo de paciência e atenção concentrada”,[7] verifica-se no poema “Lembrando Manolete”. A organização estrófica em pares de versos representa o movimento geométrico da *cita* do toureiro e a consequente investida do touro que vai e volta, passando o *capote*, procurando atingir seu objetivo. Poeticamente, essas *citas*, ora mais lentas e previsíveis, ora mais rápidas e inesperadas, são representadas pelos encavalgamentos de versos e estrofes.

Ainda sobre a organização estrófica, é interessante a constatação de que todos os poemas de temática taurina – salvo “Alguns toureiros”, composto por onze estrofes de quatro versos, e “El toro de lidia”, feito de duas estrofes de doze versos – seguem a estrutura dos pares de versos utilizada em “Lembrando Manolete”. Vale lembrar que, cronologicamente, “Alguns toureiros” e “El toro de lidia” são os dois primeiros poemas escritos por João Cabral sobre a arte do *toreo*, ambos com um caráter mais narrativo e teórico-intelectual do que os escritos depois da experiência de frequentar a *plaza de toros* e os bares que visitavam os toureiros depois da *lidia*. O descritivismo detalhado

---

6 LE CORBUSIER apud CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, p. 50.

7 NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Org. Adalberto Müller. Brasília: Editora UnB, 2007, p. 80.

da entrada do touro em “El toro de lidia” contrapõe-se, então, ao “Touro andaluz”.

No primeiro poema, além do caráter narrativo dos versos, o estabelecimento da metáfora rio-touro possibilita uma caracterização do novo (o touro) pelo que é conhecido (o rio). A força do animal, a sua posição em riste e o seu “transbordamento” no *ruedo* são, portanto, como um rio na cheia. O “touro andaluz” tem as mesmas características do touro de *lidia*, mas agora se apresenta por si só, em sua entrada com a cabeça erguida, com a força que os seus olhos em brasa representam. A aproximação do rio se reconstrói nos últimos quatro versos do poema não mais pela necessidade de descrever algo ainda pouco conhecido, mas para reafirmar a veracidade do símile.

Se os poemas apresentam o motivo taurino já elaborado como material estético, trabalhado e construído por João Cabral, os testemunhos pessoais do poeta, registrados em cartas e entrevistas, dão conta não apenas de seu conhecimento e admiração pela arte taurina, mas também – e principalmente – da relação que estabelece entre ela e a arte poética. Assim, se na carta dirigida ao amigo Antônio Houaiss ele registra o seu conhecimento teórico – “Como em matéria de tauromaquia pouco me resta que aprender (desculpe a imodéstia)”[8] –, para Manuel Bandeira escreve sobre a organização de uma “antologia de autores espanhóis modernos que tenham como tema as ‘corridas de touros’”.[9] Em outra carta a Bandeira, ao comentar a morte de Manolete, compara-o a “Paul Valéry toreando”;[10] e, por fim, em entrevista concedida a José Castello, afirma categoricamente que “o poeta é como o toureiro. Precisa viver medindo forças com a morte ou não vive”.[11]

No entanto, para a compreensão da relação de similaridade estabelecida por João Cabral entre a figura do poeta e a do toureiro, é preciso ter sempre em mente a sua particular compreensão da *corrida de toros*. Esvaziando-a do popularismo do embate entre o homem e o animal, o poeta encontra, nessa arte, a matéria para uma apreciação estética, como já destacamos.

---

8 MELO NETO apud HOUAISS, Antônio. *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 213.

9 MELO NETO apud SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 33.

10 Idem, p. 34.

11 MELO NETO apud CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & Diário de tudo*. Op. cit.

O poeta Gerardo Diego define o toureiro, em uma de suas prosas taurinas, como aquele que "toureia verdadeiramente inspirado como um autêntico poeta. Tradição e capricho, conhecimento e fantasia se harmonizam na linha do *toreo* como nos versos das palavras dos poetas".[12]

Encontramos nas palavras de Diego uma perspectiva semelhante à de João Cabral no que tange tanto à relação do poema com a *corrida de toros* quanto à arte dos toureiros de dar lições poéticas na execução do seu ofício. Contudo, se, para o poeta espanhol, inspiração, tradição, desejo, conhecimento e fantasia são os substantivos da relação poema-toureiro, a substantivação cabralina será bastante diferente. A começar pela inspiração, inexistente no vocabulário poético do poeta, para quem a poesia é uma construção.

O construtivismo de João Cabral apreende como lição da *corrida de toros* não a inspiração como sinônimo de intuição do toureiro diante do touro, mas a construção previsível dos três momentos que caracterizam esse embate e o papel de construtor desempenhado pelo toureiro. Cada uma das três partes da corrida segue uma ordem e um planejamento que, se bem cumpridos, resultam na consagração do toureiro. Do mesmo modo que, para o poeta, superar a inspiração e cumprir o planejado é também a superação de uma metafórica morte.

Dos pares apresentados por Gerardo Diego, João Cabral faz a escolha pelos primeiros substantivos de cada par: tradição e conhecimento não deixam espaço para o desejo e a fantasia, afinal, nas palavras do poeta, "a poesia é alguma coisa muito mais ampla: é a exploração da materialidade das palavras e das possibilidades de organização de estruturas verbais, coisa que não tem nada a ver com o que é romanticamente chamado inspiração".[13] Assim, toureiro e poeta caracterizam-se pela sua tradição – registrada na origem de cada um deles – e conhecimento, sem os quais não são capazes de enfrentar o desafio que voluntariamente se impõem.

Na tradição cultural hispânica, o toureiro é, sem dúvida, uma das grandes representações populares. Na sua imagem, fundem-se a essência e o espírito espanhóis, além do caráter heroico e glorioso de enfrentar-se com o touro. Superando o temor e procurando a glória, o toureiro

---

12 No original: "torea verdaderamente inspirado como un auténtico poeta. Tradición y capricho, conocimiento y fantasía se armonizan en la línea de la lidia como en el surco del verso de palabras del poeta" (DIEGO, Gerardo. *Poesías y prosas taurinas*. Prólogo Javier de Bengoechea. Valência: Pre-Textos, 1996, p. 311) – todas as traduções são de responsabilidade da autora.

13 MELO NETO, João Cabral de. *Obras completas*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 740.

enfrenta a morte parando estoicamente diante do touro. Como em todo herói mitológico, a tragédia e a honra se combinam em seu semblante, e esse combate, seja com a restituição da vida, seja com a perda dela, outorga-lhe a imortalidade.

O toureiro construído por João Cabral pouco tem do toureiro da tradição vivida pela "Espanha negra". Para um poeta que só era capaz de se interessar pela Espanha realista, materialista, a criação do mito é improvável, já que a incapacidade de falar dele se justifica pelo ingrediente fortíssimo da sua visão racional das coisas. Assim, na figura dos toureiros que aparecem nominalmente citados em seis dos oito poemas de motivo taurino, há uma celebração da vida e da arte de tourear. Para o poeta, interessa menos a morte do que o exercício extremo, o limite entre a vida e a morte, o risco a que se submete o toureiro.

O tratamento dado à morte dos toureiros em seus versos transita, então, entre o humor irônico e o improvável, contrapondo-se ao desconsolo e ao lamento das elegias. Das duas únicas mortes apresentadas, a de "Juan Belmonte" se constrói como "causo" contado. O toureiro, que, pela idade avançada, abandonou o ofício, sempre desafiara a morte em tardes de touradas registradas em suas *quarenta cicatrizes*. Não se deixando ser pego pela morte, venceu-a quando decidiu suicidar-se *Por amor de moça mocinha/ que o recusara*. Por outro lado, "A morte de 'Gallito'" se dá não pelo erro do toureiro, mas pela condição limítrofe do touro, que pouco vê, pois é um touro míope (burriciego).

Os versos não descrevem a morte do toureiro, mas a sua sabedoria geométrica no tourear e o seu grande conhecimento sobre os touros, e preparam a incredulidade dos que ouvem o anúncio de sua morte. Desastre maior que a Guerra Civil é, então, a morte de Gallito, que se imortaliza não pela constatação da morte factual, mas pela existência perenizada na voz daqueles que não podiam acreditar no acontecido.

Vale destacar ainda o trabalho de composição dos versos empregado por João Cabral para a realização desse poema. Nas dez estrofes compostas por pares de versos, o poeta recupera a estrutura de prosa dos *romanceros*, narrando a morte de Gallito, revelada no último par de versos. A descrição da sua arte de tourear é interrompida por intervenções entre parêntesis e aspas, seja pela voz de um "narrador", que quer explicar com maior precisão o fato contado, seja pela fala do toureiro, ao constatar que o touro é indomável, seja ainda pela fala do povo, ao confirmar a morte de Gallito:

Quis tourear muito de perto
um touro míope (burriciego)
[...]
Cansado, se afasta do touro
("Fazê-lo touro não posso")
[...]
"A José", e há quem não creia
"matou um touro em Talavera".

Essa mesma estrutura será empregada em "Manolo González", "Miguel Baez, 'Litri'" e o já citado "Juan Belmonte". Nesses três poemas, também narrativos, além do uso do verbo no pretérito imperfeito do indicativo, que introduz a narração de um fato visto, vivido ou ouvido, a impessoalidade marcada pelo uso da terceira pessoa reforça não só a possível aproximação dos *romanceros*, mas também a preocupação do poeta em marcar o afastamento pessoal – e, consequentemente, emotivo – do que transpõe em versos.

A retomada da construção poética medieval espanhola é a base estrutural para a frutífera relação criada por João Cabral entre a arte de tourear e a arte de compor versos. Na figura do toureiro, o poeta encontra mais um símile do seu fazer poético, e, na *corrida de toros*, a representação do embate travado com a folha de papel em branco.

Andrés Amorós afirma que um bom toureiro deve reunir três qualidades: técnica, persistência e arte,[14] que podem ser empregadas com exatidão a João Cabral em seu ofício de construir versos. Seus poemas de motivo taurino revelam, como já ressaltamos, além de um conhecimento das técnicas do *toreo* e dos seus grandes *lidiadores*, a surpreendente capacidade de transpor realidades e fazer do mundo taurino um âmbito de reflexão da construção poética.

Exponerse é, então, o verbo que aproxima toureiro e poeta. A necessidade de *fazer no extremo, onde o risco começa* ("Coisas de cabeceira, Sevilha") é comum a ambos e se repete ao longo dos versos: *tu toureias no extremo do ser*, diz-se de "Manolo González"; *num cara-coroa, um jogar-se*, de "Miguel Baez, 'Litri'", ou em um *Tourear, ou viver como expor-se*, de Manolete. Desse modo, o risco do toureiro diante do touro é feito símile do risco do poeta que, em sua construção artística,

14 AMORÓS, Andrés. *Toros y cultura*. Op. cit., p. 68.

parte do vazio, se depara com o risco da construção, acompanhado pela coragem e pela disciplina requerida por este jogar-se que define a concretização do poema.

A necessidade do fazer no extremo, arriscando-se, é, no entanto, a garantia da autenticidade de cada *corrida* e de cada poema, uma vez que a técnica empregada é sempre a mesma e nela confia o *matador*. Contudo, a confiança na sagacidade técnica não deve automatizar-se. Aproximando *a luta permanente para limpar o olho do visto e a mão do automático*, João Cabral vincula à tarefa do bom toureiro o tourear, sempre, *como se fosse a vez primeira*.

Colaboram ainda para a compreensão da aproximação da arte poética cabralina ao universo das *corridas de toros* as palavras do toureiro Domingo Ortega sobre a técnica utilizada na *lidia*:

> Sei que alguns pensarão: mas se todos os toureiros enfrentam a sorte, o *toreo* será monótono, porque todos *toreamos* igual. Eu lhes digo: não, de maneira alguma; cada um será diferente, porque cada indivíduo tem uma personalidade, tem um ritmo exterior que nasce do seu íntimo e que o faz ser completamente diferente, ainda que se baseiem nas mesmas regras.[15]

Como a *corrida de toros*, assim também os poemas de João Cabral são sempre os mesmos e sempre diferentes, como bem define Benedito Nunes.[16]

Os diferentes usos das mesmas técnicas do *toreo* assinalam a singularidade de cada um dos "Alguns toureiros" vistos pelo poeta. Utilizando estrofes de quatro versos, primeiramente os distingue com as definições próprias da arte taurina, apresentando-os pela região do seu nascimento – uma vez que são emblemas e representantes do seu lugar de origem – ou pelos apelidos, transmitidos ao longo das gerações e aos quais devem honrar:

> Eu vi Manolo González
> E Pepe Luís, de Sevilha:

15 No original: "Ya sé que algunos pensarán: pero, bueno, si todos los toreros cargamos la suerte, el toreo se hará monótono, porque todos toreamos igual. Yo les digo: no, señor, de ninguna manera; cada cual será distinto, porque cada individuo tiene una personalidad, tiene un ritmo exterior que nace de lo más profundo y que les hará ser completamente diferentes, aunque se basen en las mismas reglas" (ORTEGA apud RUIZ, Manuel Ríos. *Aproximación a la tauromaquia*. Madri: Istmo, 1990, p. 47).

16 NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Op. cit., p. 113.

[...]
Vi também Julio Aparicio,
de Madrid, como *Parrita*:
[...]
Vi Miguel Báez, *Litri*,
dos confins da Andaluzia,
[...]
Mas eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais deserto.

Já nos pares finais de cada estrofe, define os toureiros segundo o seu modo de tourear:

[...]
precisão doce de flor,
graciosa, porém precisa.
[...]
ciência fácil de flor,
espontânea, porém estrita.
[...]
que cultiva uma outra flor:
angustiosa de explosiva
[...]
Perfume de renda velha
de flor em livro dormida.

Porém, é o último verso das quatro primeiras estrofes que expõe a arte de cada um desses toureiros confrontada à do poeta. Assim, *Pepe Luís, de Sevilha* tem uma arte *graciosa* ***porém*** *precisa*; Parrita, *espontânea*, **porém** *estrita*, e Litri, *angustiosa de explosiva*. Se o poeta consegue estabelecer uma relação de reciprocidade com os dois primeiros toureiros pelo uso da adversativa que pospõe características também conformadoras da sua poética – precisa e estrita –, a angustiosa explosão e a flor dormida em livro pouco dizem do seu fazer poético controlado.

O afastamento criado ao longo dessas primeiras estrofes é reconduzido pelo uso de outra adversativa que, se não contradiz inteiramente as artes anteriormente expostas e a relação que com elas mantém, relativiza a sua importância para destacar a arte de um toureiro

que, em sua apresentação, já merece três advérbios de intensidade: Manuel Rodríguez, Manolete.

Seguindo a mesma estrutura das estrofes anteriores, mas empregando o dobro de versos para cada uma, as sete estrofes finais do poema subdividem-se na identificação do poeta com as características físicas do toureiro, a apresentação da sua arte de tourear e, finalmente, a lição de poesia aprendida de Manolete:

> Mas eu vi Manuel Rodríguez,
> Manolete, o mais deserto,
> o toureiro mais agudo,
> mais mineral e desperto,
>
> o de nervos de madeira,
> de punhos secos de fibra,
> o de figura de lenha,
> lenha seca de caatinga,
>
> o que melhor calculava
> o fluido aceiro da vida,
> o que com mais precisão
> roçava a morte em sua fímbria,
>
> o que à tragédia deu número,
> à vertigem, geometria,
> decimais à emoção
> e ao susto, peso e medida,
>
> sim, eu vi Manuel Rodríguez,
> Manolete, o mais asceta,
> não só cultivar sua flor,
> mas demonstrar aos poetas:
>
> como domar a explosão
> com mão serena e contida,
> sem deixar que se derrame
> a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la,
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema.

A importância da figura e da arte de Manolete para o fazer poético cabralino evidencia-se mesmo antes da análise dos versos dedicados ao toureiro, na escolha estrutural realizada pelo poeta. Quando comentamos os poemas dedicados aos toureiros, ressaltamos que todos eles se caracterizam pelo uso da terceira pessoa e do verbo no pretérito imperfeito do indicativo, marcando afastamento e impessoalidade. O caso de "Alguns toureiros" é particular. Em momento raro, a voz poética cabralina se assume em primeira pessoa, e o uso do pretérito perfeito do indicativo reforça o registro feito pela memória, a temida memória que pode trair a sempre renunciada emoção. Nesse poema, no entanto, a emoção é controlada pelo descritivismo crítico dos versos, pela análise a que cada uma das artes de *lidiar* é submetida até o encontro com a arte de Manolete.

A figura lendária em que foi convertido Manolete deve ser entendida dentro de dois contextos. O primeiro deles, mais popular, que o faz mito de uma Espanha pós-Guerra Civil; o outro, de apreciação estética, que garante o reconhecimento das inovações realizadas pelo toureiro e que mudaram as concepções e a compreensão da arte taurina até então vigentes.

Ao contrário de reforçar a imagem folclórica do Manolete espanhol, João Cabral, nos oito versos que dedica à caracterização de sua figura, projeta-o em seu sertão pernambucano. Assim, ele confirma o reiterado exercício de sobreposição de dois espaços – Recife e Sevilha –, dois personagens – Severino e Manolete –, dois ofícios – poeta e toureiro –, acentuando a tênue linha que separa cada um desses universos.

Desconstruído o distanciamento que a constituição de qualquer mito impõe e aproximando Manolete à realidade vivida e poetizada do sertão, João Cabral pode reconhecer o toureiro e encontrar nele, além de um aspecto físico sertanejo, um modo semelhante – e, muitas vezes, tido como único em cada um dos casos – de desenvolver artes distintas.

São muitas as obras que descrevem a figura e a morte do motivo literário que se transformou Manolete.[17] Contudo, não conhecemos

---

17 MURCIANO, Antonio. *El arte y la muerte de Manolete en la poesía española*. Sevilha: Guadalquivir, 1997, p. 12.

nenhum poeta que o tenha tratado sob a perspectiva empregada por João Cabral. Aos versos utilizados para enaltecer a imortalidade do toureiro ou para descrever a brevidade da vida humana, o poeta contrapõe a arte de tourear de Manolete, sem emoção e inspiração.

A grande inovação do seu *toreo* foi a inversão da técnica. Se antes o tourear consistia no esforço do toureiro para se adaptar ao caráter do touro, Manolete propõe que o touro é que se adapte à técnica do toureiro. Nessa arte, conhecida como passe natural, o toureiro se expõe mais e, nas palavras do próprio criador, "é preciso ter domínio, tranquilidade e levar o touro muito bem toureado".[18] Ao comentar a *arte del toreo* de Manolete, Néstor Luján afirma que

> é triste, sem alegria, nunca dando a sensação de que vai ser alguma coisa nova, que vai improvisar, que o seu trabalho será alguma coisa extraordinária: cada um dos seus passes elimina a possibilidade do acaso, deixando cansado qualquer outro toureiro. Seu repertório não é amplo, seu passar lento pelo touro permite observar as possibilidades plásticas da morte.[19]

Não seria ousado transpor as palavras de Luján para a arte de João Cabral. A descrição do *toreo* de Manolete, sem dúvida, se aproxima do fazer agônico cabralino, das mesmas palavras, aparentemente previsíveis, que rompem com a possibilidade do acaso no seu curto, mas denso, repertório.

Tal identificação é feita, inclusive, pelo próprio poeta. Em "Alguns toureiros", lemos algumas outras características da arte de Manolete:

> como domar a explosão
> com mão serena e contida,
> sem deixar que se derrame
> a flor que traz escondida,

---

18 No original: "hay que tener dominio, tranquilidad y llevar el toro muy bien toreado" (RODRÍGUEZ SÁNCHEZ apud RUIZ, Manuel Ríos. *Aproximación a la tauromaquia*. Op. cit., p. 54).

19 No original: "es triste, sin alegría, sin que nunca dé la sensación de que se va a ver algo nuevo, de que va a improvisar, de que su faena va a ser algo extraordinario: cada pase suyo agota la posibilidad de la suerte y la deja cansada para cualquier otro torero. No es un torero largo de repertorio, su lento pasarse el toro permite apurar sus posibilidades plásticas de la muerte" (LUJÁN, Néstor apud ABELLA, Carlos. *De "Manolete" a José Tomás. Historia del toreo en España y México desde 1939 hasta nuestros días*. Madri: Alianza, 2007, p. 57).

e como, então, trabalhá-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema.

Ao domar a explosão com mão serena e contida, não deixando transbordar a sua arte, mas trabalhando-a com mão certa e extrema, Cabral-Manolete demonstra aos poetas a sua arte de compor versos. Na figura do toureiro, João Cabral, uma vez mais, apresenta e posiciona o seu fazer poético: o do controle, da palavra medida, sem perfume, do suor gerado pelo domar a explosão; em oposição aos poetas do transbordamento, do poema-flor, poetizado.

Se nas relações que viemos estabelecendo entre os toureiros e o poeta encontramos elementos caracterizadores do fazer poético cabralino, principalmente na figura de Manolete, falta ainda um olhar para o outro protagonista do *ruedo*, bem como para o significado que este assume na poética de João Cabral.

Segundo Alfredo Corrochano, "para assistir a uma *corrida de toros*, é indispensável não perder o touro de vista".[20] Embora grande parte da crítica cabralina tenha se centrado na relação que o poeta estabelece com a figura do toureiro, parece-nos relevante fazer algumas considerações sobre a importância que o touro assume, pois encontramos em sua figura o complemento da lição de estética aprendida.

O domínio que o poeta demonstra do universo taurino não será menor no que concerne ao touro. João Cabral demonstra, mais uma vez, o conhecimento teórico que tem da tauromaquia no já analisado poema "A morte de 'Gallito'". Nos versos deste, apresenta para o público leigo a definição de um touro *burriciego* e o perigo que este representa dentro do *ruedo*. Chama atenção como constrói o termo. Primeiramente, aparece a forma de abrangência popular – touro míope – para depois, entre parêntesis, aparecer a de uso taurino – *burriciego*. O conhecimento de João Cabral vai além das terminologias, sendo explicitado na capacidade com que aplica o conhecimento teórico na execução dos versos.

Conhecendo bem touros e toureiros, João Cabral aproxima a figura do poeta e o ato de escrever poemas desse confronto vivido no *ruedo*.

---

20 No original: "para ver una corrida de toros, es indispensable no perder de vista al toro" (CORROCHANO, Alfredo apud AMORÓS, Andrés. *Toros y cultura*. Op. cit., p. 25).

Federico García Lorca, em seu *Ensayo o poema sobre el toro en España*, afirma que "o toureiro vai à *plaza* para se encontrar **sozinho** com o touro, ao qual tem muito a dizer e que teme e adora ao mesmo tempo"[21] (grifo nosso). Do mesmo modo que a comunhão entre o touro e o toureiro é o princípio fundamental da arte taurina, também a relação entre o poeta e seus versos – o primeiro em sua verticalidade, os últimos na horizontalidade – constrói-se, para João Cabral, nesse encontro solitário. "O ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas", anota o poeta em "Poesia e composição".[22] Como o toureiro que enfrenta o touro e precisa domá-lo para submetê-lo aos seus passes, também o poeta possui inspiração profícua para submeter os seus versos ao trabalho de arte.

Os versos iniciais de "Touro andaluz" destacam a sua entrada no *ruedo* e desafiam a participação de todo o público espectador, no sentido de saber quem se arriscará a entendê-lo. Ao longo das primeiras oito estrofes, os toureiros se preparam para canalizar o *ímpeto cego* do animal e *se apoderam dele*. Nesse apoderar-se, o touro – sempre comparado ao rio – muda seu curso e é canalizado. A emoção está sob o controle do poeta.

Em "El toro de lidia", podemos observar mais explicitamente a aproximação metafórica estabelecida por João Cabral entre os dicotômicos exercícios de fruição e de construção. O poema é organizado em dois blocos de doze versos. No primeiro, o touro é comparado a um rio na cheia, que estoura nas comportas e atropela, cego, o que vê pela frente. A atitude do touro, de estourar como onda cheia, nesse ímpeto caudaloso, pode ser comparada aos poetas que João Cabral define como os de inspiração, para os quais "o poema é tão absolutamente necessário que se propõe com uma tal urgência que é impossível fugir-lhe".[23]

O segundo bloco começa com a reconstrução do primeiro verso do poema. Se, na primeira parte, "El toro de lidia" *é como um rio*, na segunda, "El toro de lidia" <u>*ainda*</u> *é um rio* (grifo nosso). A sua origem e condição são as mesmas, mas o destino dado a ele pelo toureiro-poeta que decide enfrentá-lo é outro. Ainda que com *os mesmos redemoinhos/*

---

21 No original: "el torero va a la Plaza para encontrarse solo con el toro al que tiene mucho que decir y al que teme y adora al mismo tiempo" (LORCA, Federico García. *Ensayo o poema sobre el toro en España: Inéditos*. Madri: Fundación Federico García Lorca, [s.d.], p. 727).

22 MELO NETO, João Cabral de. *Obras completas*. Op. cit., p. 703.

23 Idem, p. 710.

da cheia, é possível navegá-lo e fazê-lo navegável, no controle do *leva e traz/ ir e vir* da arte do *toreo*. Os poetas da construção, que dirigem a execução dos seus versos, são então entendidos por João Cabral como aqueles que

> se impõem o poema, e o fazem geralmente a partir de um tema, escolhido, por sua vez, a partir de um motivo racional. A escrita neles não é jamais pletórica e jamais se dispara em discurso. É uma escrita lacônica, a deles, lenta, avançando no terreno milímetro a milímetro.[24]

Fica patente o esvaziamento do sentido popular e folclórico a que João Cabral submete a arte do *toreo* para encontrar nela uma apreciação e lição estéticas. A contenção da emoção, da exaltação da figura do toureiro e do caráter de tradição histórica permite a João Cabral comparar o fazer poético com uma *corrida de toros*, utilizando-se dos jogos metafóricos que lhe são tão comuns. Esse esvaziamento e apropriação, no entanto, só podem ser entendidos e realizados por alguém que domine, conheça e viva, no limite, o que escreve.

NYLCÉA THEREZA DE SIQUEIRA PEDRA é professora da Universidade Federal do Paraná. É mestre em Filologia Hispânica pelo Consejo Superior de Investigaciones Científicas e mestre em Letras (ênfase Estudos Literários) pela Universidade Federal do Paraná. É doutora em Letras (ênfase Estudos Literários) pela mesma Instituição de ensino. Atua principalmente na área de ensino de espanhol como língua estrangeira, suas respectivas literaturas e tradução. E-mail: npedra@ufpr.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABELLA, Carlos. De “Manolete” a José Tomás. In: *Historia del toreo en España y México desde 1939 hasta nuestros días*. Madri: Alianza, 2007.
AMORÓS, Andrés. *Toros y cultura*. Madri: Espasa Calpe, 1988.
CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

24 Idem, p. 714.

COBALEDA, Mariate. *El simbolismo del toro: la lidia como cultura y espejo de la humanidad*. Madri: Biblioteca Nueva, 2002.
DIEGO, Gerardo. *Poesías y prosas taurinas. Prólogo Javier de Bengoechea. Valência: Pre-Textos, 1996.*
LE CORBUSIER apud CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
LIMA, Luiz Costa. *Lira & antilira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
LORCA, Federico García. *Ensayo o poema sobre el toro en España: Inéditos*. Madri: Fundación Federico García Lorca, [s.d.].
MAMEDE, Zila. *Civil geometria: bibliografia, crítica analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto 1942-1982. São Paulo: Nobel, 1987.*
MELO NETO, João Cabral de. *Obras completas*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
MELO NETO apud HOUAISS, Antônio. *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
MELO NETO apud SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
MURCIANO, Antonio. *El arte y la muerte de Manolete en la poesía española*. Sevilha: Guadalquivir, 1997.
NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Org. Adalberto Müller. Brasília: Editora UnB, 2007.
RUIZ, Manuel Ríos. *Aproximación a la tauromaquia*. Madri: Istmo, 1990.
TENÓRIO, Waldecy. *A bailadora andaluza: a explosão do sagrado na poesia de João Cabral*. São Caetano do Sul: Ateliê, 1996.

NINFA LÍQUIDA: O CORPO INDOMÁVEL EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO

MAURA VOLTARELLI ROQUE

Aonde vais, siguiriya,
com um ritmo sem cabeça?
Que lua recolherá
tua dor de cal e adelfa?
Federico García Lorca, "O passo da siguiriya"

A TENSÃO, O EMBATE

> João: "O sonho volta, me envolve novamente". [...]
> Raimundo: "[...] sonhos de que disporei, que submeterei a meu tempo e minha vontade, que alcançarei com a mão".[1]

O trecho destacado acima corresponde a dois fragmentos do texto em prosa "Os três mal-amados", de João Cabral de Melo Neto, publicado em 1943. Ao entrelaçar a questão amorosa e a questão poética, "Os três mal-amados" parece figurar o choque que se encena entre duas vozes, João e Raimundo, a partir do cenário de falta e esterilidade posto por uma terceira voz: a de Joaquim. A poesia de Cabral não parece se decidir por uma dessas vozes, e sim pelo jogo que se estabelece nessa indecisão, *fazendo-se no intervalo*, no embate entre os fantasmas do inconsciente que sempre o ameaçam (feito suas dores de cabeça ou seu medo da morte traduzido em certa atração pelo mórbido) e a claridade da consciência, sua linguagem precisa, quase obsessiva, que, ao construir seu sólido edifício poético, busca fazer-se mais forte que os subterrâneos indomáveis.

Para João, sua amada Teresa revela-se ambígua: próxima e, ao mesmo tempo, distante, aurática, se pensarmos na definição de Walter Benjamin para a experiência da aura como "a aparição única de uma coisa distante,

1 MELO NETO, João Cabral de. "Os três mal-amados". In: *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

por mais perto que ela esteja”.[2] A distância que João enxerga entre ele e sua amada não é apenas espacial, mas também temporal. Ele a vê como uma antepassada, um fantasma vindo de outro tempo a se infiltrar no seu. Diria o historiador da arte alemão Aby Warburg tratar-se de uma “deusa pagã no exílio”,[3] que, na prosa poética de João Cabral, se identifica com elementos diáfanos como a poeira ou o ar. Na fala de João, Teresa surge pela primeira vez identificada com a água e, desse fluido, empresta sua potência de deslocamento e deformação.

Em diálogo com a voz enevoada, surge a voz clara de Raimundo. A atmosfera na qual Raimundo vê Maria continua sendo líquida, mas transparece, por antítese, regada de um impulso solar. O que em João havia de sombra e mistério, aqui se converte em claridade e lucidez: “Raimundo: Maria era também uma fonte. O líquido que começaria a jorrar num momento que eu previa, num ponto que eu poderia examinar, em circunstâncias que eu poderia controlar [...]”.

Como lembra Roberto Calasso, o termo grego *nymphé* significa “moça em idade de casar-se” e “nascente’”.[4] Nesse sentido, Maria não é uma mulher qualquer, mas, sim, uma espécie de ninfa a atravessar o poema e a obra de João Cabral.[5] O regime duplo em que se debate a própria Ninfa – seja enquanto personagem mitológico, seja enquanto uma fórmula iconográfica *all’antica* – parece se expressar nas duas imagens femininas

---

2 BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 170.

3 A imagem da “deusa pagã no exílio” foi formulada pelo historiador da arte alemão Aby Warburg ao se debruçar sobre um afresco de Domenico Ghirlandaio, *O nascimento de São João Batista* (1486), que pode ser visto na igreja de Santa Maria Novella, em Florença. Em “Ninfa fiorentina”, texto que se apresenta como uma correspondência com o linguista André Jolles, este último expõe a perturbação que lhe foi causada por aquela aparição. “Pela porta aberta, eis que corre, não, voa, não, paira, o objeto dos meus sonhos, que, pouco a pouco, começa a adquirir as proporções de um delicioso pesadelo. Irrompe no quarto, com o véu adejando, uma figura fantástica, não, uma criada, não, uma ninfa clássica, trazendo na sua cabeça um tabuleiro com magníficos frutos meridionais” (WARBURG, Aby. *Ninfa fiorentina: fragmentos de um projecto sobre Ninfas*. Trad. A. Morão. Lisboa: KKYM, 2012, p. 3. Disponível em: <www.proymago.pt>. Acesso em: 3 mar. 2015). A partir do choque de temporalidades que se afigura no afresco de Ghirlandaio, Warburg pode pensar o que ele chamou de *Nachleben*, a “vida póstuma” das imagens, que se dá a ver nas *Pathosformeln* (fórmulas de páthos), a expressão de uma emoção por meio de um gesto que se repete e se singulariza no tempo. Aby Warburg dedicou várias pranchas de seu projeto principal, o *Atlas Mnemosyne*, ao tema da Ninfa.

4 CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 28. Fábio Camilletti, em *Leopardi’s Nymphs*, lembra, a propósito, a constelação de significados do termo grego para ninfa (νὐμφη), reforçando a natureza ambígua, intervalar, da imagem. ὑμφη ou *nymphè* quer dizer “divindade menor”, “nascente”, “moça em idade de se casar”, “boneca”, “crisálida – jovem abelha ou vespa no estágio de pulpa”, “botão de rosa” e também “os pequenos lábios da vagina” (CAMILLETTI, Fabio A. *Leopardi’s Nymphs: Grace, Melancholy, and the Uncanny*. Londres: Routledge, 2013, p. 9).

5 A figura de Maria, essa insuspeitada Ninfa, será desdobrada por toda obra de João Cabral, metamorfoseando-se em mulher-rio, mulher-onda, mulher-lama, mulher-canavial, mulher convertida em cidade (Sevilha). São diversos os poemas assombrados pela presença dessa ninfa líquida, na qual os motivos dos “tormentos fluidos” (o vento, a onda) se encontram com os motivos do “tormento amoroso” (desejo, perseguição erótica).

enlaçadas no poema cabralino. Uma, vaporosa e distante, fantasma de alhures, outra, encarnada e corpórea, materialidade no presente daquele que fala. "Ninfa é, a uma só vez, uma figura do prazer, da abundância, da embriaguez dionisíaca que nos encanta, [...] e uma figura espectral do tempo que nos persegue. Ela é, dessa forma, duplamente fluida: lábil e proliferante como a vida, epidêmica e inacessível como a morte".[6]

A obsessão de racionalidade cabralina, a "vontade de petrificar", para usar o termo de Benedito Nunes,[7] a ânsia por fazer do inconsciente um dado irrelevante na sua poética[8] e o gesto de dissecar a imagem expondo seu avesso já se insinuam na fala de Raimundo. "Os três mal-amados" parece se apresentar como um texto limiar, entre prosa e poesia, em que as questões fundamentais da poética cabralina, de certa forma, já estão dadas. Elas serão, depois, complexificadas, mas a tensão entre as pulsões de diluição e construção, que abre uma ferida em sua obra impossível de suturar, aqui já se apresenta, bem como a natureza nínfica da mulher-movimento que recorta seu trajeto poético do início ao fim; a tensão da Ninfa – essa "fogueira de paradoxos"[9] – fazendo-se a da própria obra.

É justamente essa "fogueira de paradoxos" que arde em um poema como "Estudos para uma bailadora andaluza", no qual os motivos que abordamos brevemente até aqui parecem encontrar uma particular expressão. Eles se cristalizam em uma constelação de vida e morte, contenção e êxtase, superfície e abismo.

AS VARIAÇÕES DE UM CORPO EM DANÇA

"Estudos para uma bailadora andaluza" é um longo poema de seis partes, cada uma formada por oito quadras, que abre o livro *Quaderna*. Logo no título, chama atenção a palavra "estudos", que poderia aproximá-lo do universo plástico da pintura. A "visualidade da cena", como bem notou Costa Lima,[10] se impõe nos versos. Há, na maneira como o poema desdobra

---

6 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fluida: essai sur le drapé-désir*. Paris: Gallimard, 2015, pp. 58 e 60.

7 NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.

8 MELO NETO, João Cabral de. "Entrevista de João Cabral de Melo Neto". In: SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL; Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, p. 302.

9 A imagem foi pensada por Georges Didi-Huberman para descrever o paradoxo da histeria ou a "simultaneidade contraditória", como chamou Freud, que se deixa notar em um ataque histérico. "É uma fogueira de paradoxos, [...] as histéricas são, com efeito (e sempre com exagero), quentes e frias, úmidas e secas, inertes e convulsivas, dadas a síncopes e cheias de vida, abatidas e radiantes, fluidas e pesadas, estagnantes e vibratórias, fermentadas e ácidas etc. etc." (DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia da Salpêtrière*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 110).

10 LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 298.

a imagem da bailadora, qualquer coisa que parece de fato nos remeter a diversos esboços, a composições seriais em busca da "forma exata", à maneira de um exaustivo rascunho que antecede ou adia o que seria o quadro final.

Os diferentes estudos desenvolvem, portanto, a mesma imagem – a de um *corpo em dança* – a partir de outros elementos de que o poeta se serve para melhor apreender tal imagem em movimento.

> Dir-se-ia, quando aparece
> dançando por siguiriyas,
> que com a imagem do fogo
> inteira se identifica.
>
> Todos os gestos de fogo
> que então possui dir-se-ia:
> gestos das folhas do fogo,
> de seu cabelo, sua língua;
>
> gestos do corpo do fogo,
> de sua carne em agonia,
> carne de fogo, só nervos,
> carne toda em carne viva.[11]

A cena de abertura nos traz uma aparição que surge em movimento. Logo no primeiro verso, percebemos a ocorrência de um *enjambement* que suspende o sentido do verbo "aparecer", indicando os procedimentos de suspensão e corte (cesura) que serão utilizados ao longo de todo poema, de modo que este se constitui quase como uma montagem cinematográfica.[12] A irrupção da mulher em movimento ganha, com esse recurso formal, uma densidade maior, e a aparição é percebida em abismo,[13] quase como um susto, que, a um só tempo, se prolonga e se faz indeterminado.[14]

---

11 MELO NETO, João Cabral de. "Estudos para uma bailadora andaluza". In: *Serial e antes*. Op. cit., p. 199.

12 Cf. ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004, p. 9.

13 Ao dizer que a aparição é percebida em abismo, sugerimos que ela se suspende em um vazio, no caso, esse vazio é produzido formalmente e reforçado com o próprio fim do verso (versura que contém o *enjambement*) e a cesura marcada pela vírgula ("Dir-se-ia, quando aparece"), ambos procedimentos de interrupção que se repetem ao longo de todo poema. O abismo não deixa de ser um vazio, um corte, uma interrupção da terra que se abre em nada, em uma profundidade que inquieta e, a um só tempo, seduz e amedronta.

14 A indeterminação também diz respeito ao efeito produzido pelo *enjambement* no fim do verso e ao efeito da cesura, que deixa a aparição em suspenso, no mesmo gesto em que a anuncia, em uma pausa que potencializa o efeito daquilo que aparece. A cesura produz, e é, em certa medida, o suspense. Se a aparição resta em suspenso, ela não termina, se ela não termina, ela não se define, permanece em aberto, por isso, indeterminada.

Como o poema cuida de singularizar, a figura feminina aparece dançando *por siguiriyas*, ou seja, estamos diante de uma dança específica: o flamenco. *Siguiriya* é um dos ritmos ou palos flamencos mais tradicionais. Trata-se de uma forma musical que se insere na categoria do *cante jondo*, contemplado por Lorca em seu célebre "Poema del cante jondo" (1921). De estilo profundo e expressivo, suas letras refletem dores e tragédias humanas. Em seu lamento, esse canto de solidões, que possui vários matizes, seria quase um *memento mori*, não fosse o fato de ele ser recortado por uma forte pulsão de vida que explode nos gestos intensos da bailadora. A *siguiriya* termina por revestir o poema de toda uma intensidade emocional da qual a poesia cabralina sempre se pretendeu alheia.

Vista inicialmente a partir do fogo, a bailadora dividiria com ele características como o aspecto evanescente da chama, que o próprio verbo "aparecer" também enfatiza, terminando por se comunicar com o que o fogo possui de mortífero e devastador. Ao desdobrar a metáfora, explorando-a quase à exaustão, o poema nos põe diante da bela imagem dos "gestos das folhas do fogo", que evoca, em um exercício de imaginação, uma certa fluidez a desprender-se das "mil labaredas"[15] que volteiam no ar. As labaredas dizem do fluido que há no fogo,[16] fazem as vezes de lava vulcânica; elas são como as dobras de um tecido, ou de uma onda, o pregueado particular das chamas, ou poderiam, para lembrar Warburg, ser vistas como "formas serpentinas",[17] aquelas que se movem como serpentes, em curvas sinuosas, reconhecidas pelo historiador da arte no baixo-relevo antigo, "Mênade dançante", no qual vemos uma figura feminina que dança, envolvida pelas pregas abundantes do seu vestido.

---

15 Em *A alma e a dança*, de Valéry, a dançarina Athiktê, que envolve como um enigma os espectadores Sócrates, Erixímaco e Fedro, é vista justamente nos ritmos intermitentes que fundam a sua natureza ambígua e estrangeira, a partir da imagem do fogo. Este surge como o lugar que a abriga, ao qual ela pertence em sua intimidade: "Essa ardente Athiktê que se divide e se reúne, que se alteia e se abaixa, que se abre e se fecha tão depressa, e que parece pertencer a outras constelações que não as nossas – não parece viver, como se fosse em casa, num elemento comparável ao fogo [...]?" (VALÉRY, Paul. *A alma e a dança: e outros diálogos*. Trad. Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 55).

16 Heráclito, em um de seus Fragmentos (28), ao descrever certa função cosmológica do fogo como operador das transformações que mantêm o mundo em constante movimento, sugere uma relação entre o fogo e a água. "Transformações do fogo: primeiro, mar; do mar, metade terra, metade ardência [...]" (HERÁCLITO. Fragmento 28 (xxxi). In: *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Trad., apres. e coment. Alexandre Costa. São Paulo: Odysseus, 2012, p. 135). Não por acaso, no esquema antigo dos elementos, o fogo, pela sua fluidez, se aproxima da água e do ar, mais do que da terra. Cf. TIESZEN, S. R. On the Fluid Mechanics of Fires. *Annual Review of Fluid Mechanics*, Albuquerque, v. 33, jan. 2001, pp. 67-92.

17 A prancha 6 do atlas *Mnemosyne*, denominada "O rapto sacrificial", é dedicada às danças rituais e formas serpentinas.

Mênade dançante, baixo-relevo neoático de um original de Kallimachos, fim do séc. V. a.C.-fim do sec. II a.C. Roma: Museu do Conservatório.

Tal tumulto do tecido indicaria, numa dialética de causas físicas e psíquicas,[18] o tumulto do desejo e a violência da experiência extática, isto é, dionisíaca, vivida pelas mênades em sua "carreira tresloucada".[19] "O culto de Dionisos foi essencialmente trágico. E, ao mesmo tempo, erótico numa desordem delirante [...]".[20]

Não por acaso, no poema de Rainer Maria Rilke, "Dançarina espanhola", que guarda muitas afinidades com o poema de Cabral, não só a imagem do fogo (mais especificamente a sua *flama*) quase se confunde com aquela da dançarina, como também os seus vestidos incendiados são rompidos por serpentes doidas.

> Com um olhar põe fogo nos cabelos
> e com a arte sutil dos tornozelos
> incendeia também os seus vestidos
> de onde, serpentes doidas, a rompê-los,
> saltam os braços nus com estalidos. [...][21]

Como nos disse Valéry, o estado da chama é o estado do êxtase, da saída de si, o que nos leva a pensar que as danças de fogo, como aquela da bailadora, são, por natureza, dionisíacas. Nelas, realiza-se uma expansão do corpo para além dos seus limites, um transbordamento: "Cantando e dançando, manifesta-se o homem [...]. Ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento".[22]

A fluidez do fogo nos dois poemas, o de Rilke e o de Cabral, desliza também para a fluidez da cabeleira. Os fios do cabelo formam um drapeado, serpenteiam a exemplo das flamas do fogo, atiçados na dança. Estamos diante de *morfologias fluidas* que funcionam como índices do desejo.[23]

Os gestos de fogo da bailadora, a "arder de desejo", talvez pudessem também ser chamados de *gestos intensificados*, fazendo lembrar o

---

18 Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa profunda: essai sur le drapé-tourmente*. Paris: Gallimard, 2017.

19 EURÍPIDES. *Ifigênia em* Áulis, *As fenícias, As bacantes*. Trad., introd. e notas Mário da Gama Kury. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 210.

20 BATAILLE, Georges. "Les larmes d'*Éros*". In: *Oeuvres complètes X*. Paris: Gallimard, 1987, p. 606.

21 RILKE, Rainer Maria. "Dançarina espanhola". In: *Rilke: poesia-coisa*. Introd., sel. e trad. Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Imago, 1994, p. 39.

22 NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad., notas e posf. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 28.

23 Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fluida: essai sur le drapé-désir*. Op. cit.

que Warburg dissera sobre o *páthos* deslocado para os acessórios da imagem, justamente os cabelos e as vestes em movimento, tumultuando o pretenso equilíbrio das imagens renascentistas.[24] "Nietzsche [...] já havia falado da dança como uma 'linguagem gestual realçada', o que é um modo de denominar a conversão do gesto natural (andar, passar, aparecer) em fórmula plástica (dançar, rodopiar, dançar a pavana)."[25]

No caso da espiral que é a dança flamenca,[26] o gestual realçado se deixa notar nas pernas e nos pés da bailadora que se erguem apenas para tombar no solo com mais força, ou nos dedos tensos, elétricos e alongados de sua mão retorcida. Georges Didi-Huberman, em *Le Danseur des solitudes*, seu livro sobre Israel Galván, reinventor da dança flamenca, recorda justamente o "patetismo extremo", "tremendismo", isto é, um exagero, algo da exuberância e do movimento do barroco, assim como o "virtuosismo sem respiro ou recuo" do baile flamenco".[27]

Ao falar sobre Miró, João Cabral instaura no centro da obra do "pintor de Barcelona" justamente o movimento, o ritmo livre e *intensificado* que, não por acaso, anima a dança vulcânica da bailadora e a própria Ninfa em seu *perpetuum mobile*. A pintura de Miró representaria, para João Cabral, uma espécie de libertação do ritmo represado na arte do Renascimento. Interessante como Cabral termina por configurar uma tensão na obra de Miró entre contenção e transbordamento que, como estamos buscando sugerir, parece atravessar igualmente a sua obra.

O "gosto pelos extremos", característica comum entre a bailadora e o fogo, parece ser o próprio gosto pela desmesura, convocando um *páthos* trágico que atravessa e implode a imagem. Não por acaso, o poema fala de seu "gosto de chegar-se ao fim", de "atingir a própria cinza", de sua "carne em agonia", "carne de fogo, só nervos" (só lâmina), outro modo de denotar seu gosto pela ideia de morrer ou fazer morrer, de sua desintegração, do seu abandono ao delírio, em uma vertigem de

---

24 Cf. WARBURG, Aby. "O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli". In*: Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

25 DIDI-HUBERMAN, Georges. "Coreografia das intensidades: a ninfa, o desejo, o debate". In: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 219.

26 Podemos pensar que, pela sua relação com a terra, o flamenco é uma dança sólida; no entanto, o seu funcionamento espiralado prevê algo de fluido, principalmente quando lembramos, como escreveu Agamben, que "o movimento arquetípico da água é a espiral" (AGAMBEN, Giorgio. "Vórtices". In: *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 83).

27 DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades*. Trad. Dolores María Aguilera. Valência: Pre-Textos, 2008, p. 21.

aniquilamento que nos remete às danças mortíferas de Salomé ou mesmo aos tempestuosos ataques histéricos. "Eu detesto dançar como fazia antes, pois não há dança que não dependa da morte."[28] Não esqueçamos que, na Antiguidade, as mênades eram esculpidas, principalmente, na superfície dos sarcófagos, materializando algo como uma morte a ser dançada.

Na primeira parte do poema, encontramos também a antecipação de uma imagem que aparecerá apenas no final. Ao dizer que a bailadora se acende "fibra a fibra", metonimicamente, há algo que nos remete à cana-de-açúcar que, no poema "Alto do Trapuá", surge feminina, emprestando à mulher suas linhas uniformes e exatas, suas cores claras, seu porte aristocrático. Nesse movimento, é como se João Cabral unisse os dois universos fundamentais à sua obra: o Nordeste e a Andaluzia.

No segundo estudo, o cavalo servirá ao poeta como tentativa de comunicar à bailadora seu rigor e elegância. É importante lembrar que o cavalo também aparece como imagem da própria poesia lírica, metaforizada na imagem da flauta ("cavalo/solto, que é louco") na *Fábula de Anfion*. Esta segunda parte está imersa em limiares vaporosos. A ambiguidade, que deflagra os gestos de hesitação, se instala nos versos. Ao referir-se à ambiguidade da figura feminina, o poema enfatiza o que ela traz de selvagem, como coisa que lhe é emprestada do cavalo, mas também poderia sê-lo da onda, como acontece no poema "Imitação da água".

Em seu eterno tumulto, a "mulher-onda" se faz selvagem no "dom de se derramar",[29] ou seja, na pulsão dos seus desejos. Não por acaso, nos dois poemas, a imagem feminina escapa, resiste à insistente abertura que o poema busca empreender, imergindo nos infinitos paradoxos que a constituem.

Como coisa ambígua, a questão não se resolve, e a bailadora são as duas coisas: a égua e a cavaleira, suspendendo-se em um intervalo difícil de capturar porque se situa entre a imobilidade e o movimento, recordando aquilo que Domenico da Piacenza, em seu Tratado sobre a arte de bailar e dançar, chamou de "dançar por fantasmata". "O verdadeiro lugar do dançarino não está no corpo e em seu movimento, mas na 'imagem como cabeça de medusa', como pausa não imóvel,

---

28 NIJINSKI apud ANTELO, Raúl. Nijinski, o salto e o pensamento. *Arteira: Revista de Psicanálise*, Florianópolis, v. 10, 2018, p. 4.

29 MELO NETO, João Cabral de. "Imitação da água". In: *Serial e antes*. Op. cit., p. 245.

mas carregada, ao mesmo tempo, de memória e de energia dinâmica."[30] Em *Le Danseur des solitudes*, Didi-Huberman lembra justamente um conceito técnico fundamental da arte flamenca, que seria "parar de fazer" (*remate*).

> O clarão serve aqui para que tudo cesse de repente. O corpo guarda a sua reserva até que explode a desmesura – momento de deslumbramento rítmico [...]. Galván não cria "fórmulas de páthos" senão até criar entre elas intervalos, paradas, efeitos de montagem e suspensão poucas vezes conseguidos nesta arte.[31]

Não por acaso, os mesmos efeitos de montagem e suspensão são explorados por João Cabral na forma coreográfica de "Estudos para uma bailadora andaluza", abrindo no poema um lugar dialético no qual ele perfura e, ao mesmo tempo, perde a imagem.

Didi-Huberman também recorre ao tratado renascentista de Domenico da Piacenza para falar de como a dança transforma o corpo em fantasma, ou seja, em *imagem*, justamente a encarnação do ambíguo por excelência, posto que a imagem é sempre a presença de uma ausência. Quando a bailadora se transforma nas duas coisas, alegorizando a ideia de Valéry de que o estar em movimento é "o ato puro das metamorfoses",[32] é como se ela se convertesse em imagem, podendo ser, ao mesmo tempo, aérea e encarnada, esquiva e erótica, à maneira da Ninfa. Não esqueçamos que a bailadora, desde o início, existe no poema cabralino como uma aparição, ou seja, um fantasma, uma sombra. Da mesma maneira, "Israel Galván não se mostra. Aparece. O que significa que começa por criar as condições – espaciais e temporais, ou seja, rítmicas – de sua ausência".[33]

Essa consistência imagética da bailadora voltará a aparecer nos versos de "Os turistas", de *Sevilha andando*. No poema, irrompem, diante do leitor-errante, as arqueológicas sevilhanas, que já estavam latentes na bailadora andaluza e que correm por toda parte nos labirintos da "cidade fêmea" que é Sevilha, ela própria em movimento.

---

30 AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012, p. 25.

31 DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades*. Op. cit., p. 22.

32 VALÉRY, Paul. *A alma e a dança: e outros diálogos*. Op. cit., p. 44.

33 DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades*. Op. cit., p. 21.

Nos revoos de tua saia
que te despia e vestia,
tu te davas e não te davas,
tu eras de mentira e ambígua.[34]

A terceira parte parece surgir como a mais metalinguística do poema, não só pela referência ao telegrafista, talvez uma metáfora do poeta, mas também pela hesitação entre dúvida e certeza que parece ser a hesitação permanente da poética cabralina. Nisso se encontraria também o bailado híbrido de Israel Galván, "a meio caminho da norma geométrica e da sua destruição",[35] tendo por base, lembra Didi-Huberman, a estética flamenca vinculada, por tradição, à tauromaquia para a qual "enfrentamento, perfil e desvio" são noções fundamentais.

Como uma "forma exata" almejada pelo poeta, a bailadora será, na quarta parte, aproximada da imagem do camponês com o qual ela compartilha o "orgulho de ser terra".

O camponês empresta à bailadora algo de sua dureza, estabelecendo uma oposição entre a bailadora e a bailarina. "Há uma espécie de referência à imagem da bailarina que, tanto Mallarmé quanto o próprio João Cabral, haviam antes cultivado, agora recusada em função da 'impureza' radicada desta outra".[36] A bailadora interessa enquanto *forma impura* que não é idealizada e assexuada como a bailarina, mas, sim, decaída em um deslizamento que voltamos a encontrar nos movimentos de Israel Galván. Didi-Huberman descreve os exercícios que ele pratica antes de começar a dançar com a bela imagem de "uma *carícia do solo*, um trabalho de sedução da terra, semelhante àquele feito pelo touro em busca do toureiro. Uma aproximação ao substrato, um jogo e um *tocar* no qual vemos até que ponto o baile flamenco parte do solo sempre e ao chão retorna sempre."[37]

Nos gestos flamencos que buscam a terra, João Cabral parece ter visto algo dos mesmos gestos de pedra da sua "ética estética da aridez", para remetermos a Eduardo Sterzi.[38]

---

34 MELO NETO, João Cabral de. "Os turistas". In: *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 360.

35 DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades*. Op. cit. p. 45

36 BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 173.

37 DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades*. Op. cit., p. 23.

38 STERZI, Eduardo. "O reino e o deserto: a inquietante medievalidade do moderno". *Boletim de Pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 4, ed. esp. "Dentro da perda da memória": Dossiê João Cabral de Melo Neto, p. 7, 2011.

Tal feminino terroso irrompe como *pulsão erótica*, outra variação do gesto de afirmação da vida até na morte,[39] tão caro a João Cabral. Vale lembrar que o vínculo entre mulher e terra persistirá ao longo de sua poesia e será explorado em diversos poemas nos quais não mais a terra servirá para falar da mulher, mas a mulher, mais especificamente uma mulher cuja natureza é de ninfa, é que servirá para falar da terra andaluza e de sua fertilidade, fertilidade esta que os versos de "Na Baixa Andaluzia", de *A educação pela pedra*, sintomaticamente nomeiam "ninfomania".

Na quinta parte de "Estudos para uma bailadora andaluza", a *forma feminina em movimento* volta a se partir em duas. A duplicidade da imagem impõe um duplo desafio que parece ser o de dar forma ao líquido e apreender aquilo que fatalmente escapa. Volta-se, de certo modo, à questão que já estava dada em "Os três mal-amados". Na última estrofe, como em uma lembrança do fogo, o poeta se encontra diante da "figura desafiante de suas estátuas acesas". Talvez cego por sua luz, ele se desloca para o último estudo no qual a bailadora se confunde com imagem da espiga.

Mais do que a espiga propriamente dita, o que interessa ao poeta é o "processo de espiga", ou seja, o processo histórico da imagem com suas metamorfoses e sobrevivências. Assim como a espiga vai desfolhando-se e, aos poucos, deixa entrever, em um exercício quase arqueológico, seu conteúdo submerso, também a bailadora vai se despojando da "folhagem que a vestia". O que ela parece não suspeitar é que, em sua "densa floresta de gestos", se esconde ainda o gesto dançante das ninfas da Antiguidade. Em um *diálogo morfológico-antropológico*, de lembrança e estranhamento, como não reencontrar nos "vestidos de lábios recortados"[40] da bailadora as vestes serpentinas das mênades pagãs? O drapeado seria, então, a formação estética que estende um traço gestual entre a bailadora e a mênade.

O "corpo de fauno inocente" de Israel Galván, que, a todo momento, como escreve Didi-Huberman, faz pensar em Nijinski, poderia, por deslocamento, ser também o corpo de ninfa indomável da bailadora de João Cabral. Essa última, em sua duplicidade, igualmente nos remete às

---

39 Pensamos, aqui, no que diz Bataille: "Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte" (BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957, p. 15), e também nos versos de *Morte e vida severina*: "E não há melhor resposta/ que o espetáculo da vida:/ vê-la desfiar seu fio,/ que também se chama vida" (MELO NETO, João Cabral de. "Morte e vida severina". In: *Serial e antes*. Op. cit., p. 180).

40 VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 34.

danças mortíferas regadas a pérolas de Maud Allan, uma Salomé negra a alegorizar toda opulência e mistério das culturas orientais; ou, pensando no último deslizamento para a imagem da espiga, recorda as danças furiosas e cheias de vida de Carmen Amaya que trazem latente, de forma inquietante, pelo ímpeto do gesto e da postura, a força das Vitórias antigas.

Carmen Amaya, dançarina de flamenco, fotografia de Juan Gyenes.

Relevo com cena dionisíaca, Roma, primeira metade séc I D.C. Florença: Galeria de Ufizzi. (Foto: Maura Voltarelli).

> Também não nos surpreende ver o tema dionisíaco – mênades e bacantes – impregnar de sua desmedida o belo comedimento dos passos, saltos e posições clássicos. [...] Assim, Maurice Emmanuel evoca o "limite extremo da curvatura da coluna vertebral [...] alcançada pela bacante que avança em passos miúdos e em meia-ponta. Evoca a figura muito flamenca do "rodopio com sapateio sobre a planta dos pés [ou] a meia-ponta [...]. Evoca as danças fúnebres dos gregos antigos como uma "gesticulação" feita de rasgar roupas, bater no peito e arrancar os cabelos. Evoca, por fim, as danças dionisíacas e, em termos mais gerais, orgiásticas.[41]

Diante da sobrevivência das "fórmulas patéticas" da Antiguidade nas danças modernas de modo geral, mapeada no livro *A dança grega antiga*, do diretor do corpo de baile da Ópera de Paris, Maurice

---

41 DIDI-HUBERMAN, Georges. "Coreografia das intensidades: a ninfa, o desejo, o debate". In: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 223.

Emmanuel, podemos dizer que a bailadora andaluza, assim como as histéricas dos surrealistas com sua beleza convulsiva,[42] atualiza os mistérios pagãos das mênades de Dionisio;[43] estas últimas irrompem na modernidade mediadas pela dança flamenca e pela cultura da Andaluzia. Trata-se de um traço sobrevivente, espectral, que, ao se deslocar no tempo e no espaço, fratura a modernidade, denunciando uma espécie de inconsciente artístico a atuar por entre as dobras do tempo.

> Quando a flauta soou
> um tempo se desdobrou
> do tempo, como uma caixa
> de dentro de outra caixa.[44]

A dança *limiar* da bailadora suspensa entre o "gosto dos extremos" (desmesura do *páthos*) e a "dicção em preto e branco" (equilíbrio da razão) espelha, ao mesmo tempo que distorce, a própria poética cabralina em sua tensão fundamental. Em outras palavras, o flamenco, mais especificamente o *cante jondo* com o seu teor emocional, cumpre o papel sintomático de corroer por dentro a obsessiva vontade de construção que está no cerne da obra cabralina. O *logos* claro, preciso, ao qual Cabral sempre se manteve fiel, não ficou ileso às oscilações do desejo, às alegrias do desvio. Ele também dança, daí talvez sua beleza estranha, solar, sombria.

A ABERTURA IMPOSSÍVEL

Em seus últimos movimentos performáticos, "Estudos para uma bailadora andaluza" encena o que parece ser o processo de *abertura da imagem* de que nos fala "Uma faca só lâmina". A aparição evanescente do início é envolta em uma carnação de desejo na coreografia de sua

---

42 Não esqueçamos que o poema de Rilke se referia ao flamenco como a "dança em arco" e que o famoso "arco da histeria", de certa forma, atualiza o "limite extremo da curvatura da coluna vertebral [...] alcançada pela bacante". A própria mão retorcida do *bailaor* faz lembrar a contratura das mãos das histéricas tal como aparecem nas fotografias de Charcot que compõem a *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1876).

43 Veronica Stigger no texto "Até quando dança um corpo sem cabeça?" também sugere a relação entre a dançarina espanhola de Rilke, retomada na bailadora de João Cabral, as histéricas tal como vistas pelos surrealistas, e as mênades dionisíacas, tendo como ponto de partida não a bailadora de João Cabral propriamente, mas sim as esculturas de Dora Smék. Cf. STIGGER, Veronica. "Até quando dança um corpo sem cabeça?", texto para a exposição "A dança do corpo sem cabeça", de Dora Smék, na Central Galeria, realizada entre março e maio de 2021. Disponível em: <https://www.dorasmek.com.br/a-dan%C3%A7a-do-corpo-sem-cabe%C3%A7a>. Acesso em: 9 abr. 2021.

44 MELO NETO, João Cabral de. "Fábula de Anfion". In: *Serial e antes*. Op. cit., p. 57.

nudez. O interessante é perceber como a nudez da bailadora permanece ambígua. “A esse respeito, sempre potencialmente nua, mas sempre velada no brilho mesmo de sua aparição.”[45]

Ainda que a imagem persista ambígua e inapreensível, o final do poema é de uma singular beleza, quase produzindo um lirismo de outra natureza por permitir – num jogo erótico de revelação e ocultamento, que alterna a exuberância das roupas e dos gestos com a simplicidade do corpo nu – àquele que vê a imagem possuí-la de fato enquanto *forma informe* na qual ela se converteu (“espiga, nua e espigada”). Tal imagem em fuga, cujo asilo é o Turbilhão,[46] *sobrevive como lembrança*, aberta e, como no sonho de Raimundo, ao alcance das mãos. A abertura, desse modo, parece se dar de dentro de sua própria impossibilidade.

Não esqueçamos que o campo cimentado, que Raimundo ansiava poder atravessar em segurança, é feito de água. “Bem… com eles tenho a impressão que teria com uma fonte enterrada ou um lago secado. Não se pode passar por ali sem achar que a água poderia novamente aparecer.”[47] Em um átimo, a imagem aberta se recompõe, se faz *imagem aberta-fechada*, um corpo em dança a desfazer-se e refazer-se indefinidamente, feito essas coisas de que o poeta desesperava por não saber falar delas em verso.

MAURA VOLTARELLI ROQUE é mestre em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2014) e doutora em Teoria e História Literária pela mesma instituição (2019). Atualmente, realiza pós-doutorado na Universidade de São Paulo, com pesquisa sobre a obra de Carlos Drummond de Andrade. Seus trabalhos mais recentes têm se voltado para um diálogo entre a palavra e a imagem por meio do estudo da imagem da Ninfa na poesia moderna e contemporânea brasileira.
E-mail: ma_voltarelli@yahoo.com.br.

45 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa profunda: essai sur le drapé-tourmente*. Op. cit., p. 13.

46 VALÉRY, Paul. *A alma e a dança: e outros diálogos*. Op. cit., p. 68.

47 FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 335.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. "Vórtices". In: *O fogo e o relato*. Trad. Andrea Santurbano, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.

BATAILLE, Georges. "Les larmes d'Éros". In: *Oeuvres complètes X*. Paris: Gallimard, 1987.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMILLETTI, Fabio A. *Leopardi's Nymphs. Grace, Melancholy, and the Uncanny*. Londres: Routledge, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades*. Trad. Dolores María Aguilera. Valência: Pre-textos, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Coreografia das intensidades: a ninfa, o desejo, o debate". In: *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia da Salpêtrière*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*. Paris: Gallimard, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa profunda: Essai sur le drapé-tourmente*. Paris: Gallimard, 2017.

EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis, As Fenícias, As Bacantes*. Trad, introd. e notas Mário da Gama Kury. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FREUD, Sigmund. "O inquietante". In: *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos*. Trad. e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HERÁCLITO, de Éfeso. “Fragmento 28 (XXXI)”. In: *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Trad., apres. e coment. Alexandre Costa. São Paulo: Odysseus Editora, 2012.
LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*: Mário, Drummond, Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
MELO NETO, João Cabral de. “Entrevista de João Cabral de Melo Neto”. In: SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.
NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad, notas e posf. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
NIJINSKI apud ANTELO, Raúl. “Nijinski, o salto e o pensamento”. In: *Arteira* – Revista de Psicanálise, Florianópolis, v. 10, 2018.
NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
RILKE, Rainer Maria. “Dançarina espanhola”. In: *Rilke: poesia-coisa*. Introd., sel. e trad. Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
STERZI, Eduardo. “O reino e o deserto – A inquietante medievalidade do moderno”. In: Boletim de Pesquisa NELIC, Florianópolis, v. 4, ed. esp. “Dentro da perda da memória”: Dossiê João Cabral de Melo Neto, 2011.
STIGGER, Veronica. “Até quando dança um corpo sem cabeça?”, texto para a exposição “A dança do corpo sem cabeça”, de Dora Smék, na Central Galeria, realizada entre março e maio de 2021. Disponível em: <https://www.dorasmek.com.br/a-dan%C3%A7a-do-corpo-sem-cabe%C3%A7a>. Acesso em: 9 abr. 2021.
TIESZEN, S. R. “On the Fluid Mechanics of Fires”. *Annual Review of Fluid Mechanics*, Albuquerque, v. 33, jan. 2001, pp. 67-92. Disponível em: <https://doi.org/10.1146/annurev.fluid.33.1.67>. Acesso em: 9 fev. 2022.
VALÉRY, Paul. *A alma e a dança: e outros diálogos*. Trad. Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
WARBURG, Aby. *Ninfa Fiorentina. Fragmentos de um projecto sobre Ninfas*. Trad. A. Morão. Lisboa: KKYM, 2012. Disponível em: <www.proymago.pt>. Acesso: 3 mar. 2022.

WARBURG, Aby. “O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli”. In*: Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
WARBURG, Aby. “O ingresso do estilo ideal antiquizante na pintura do primeiro Renascimento”. In: *A presença do antigo*. Org., introd. e trad. Cássio Fernandes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.

POESIA E EMOÇÃO

ADALBERTO MÜLLER

La passion fait des pierres inertes un drame.[1]
Le Corbusier

Na obra de João Cabral de Melo Neto, o rigor empregado na construção do poema, que deriva de um princípio arquitetônico reiterado incansavelmente por ele, concilia-se com um rigor equivalente em selecionar e tratar seus temas. Isso dá à sua poesia uma aparência de frieza, na visão de muitos. No entanto, ambas as faces do poema – a construção e o tema, ou, noutra linguagem, a forma e a matéria – aparecem mediadas por um terceiro elemento, que infunde vida à dicotomia: a emoção. Se quisermos fazer uma analogia, diríamos que essa emoção é como aquelas "dores" descritas no tão comumente citado poema "Autopsicografia", de Fernando Pessoa: a primeira é a emoção sentida pelo poeta diante de uma coisa ou um fato; a segunda, a emoção que ele mesmo "finge" a partir da primeira, ou seja, que a transforma em um artefato; e a terceira, enfim, é a do leitor, que sente as duas anteriores ao ler tal artefato. Interessa-nos pensar que, nesse procedimento, a emoção se transforma, ela é um *processo*. Entendidas as coisas desse modo, a evocação inicial a Le Corbusier em *O engenheiro – machine à émouvoir* – pode ganhar novo contorno, se se quiser pensar a relação da "máquina" com a emoção, e de ambas com a dimensão ética da poesia.

Não foram poucos os críticos que buscaram entender a relação de João Cabral com a arquitetura e com Le Corbusier,[2] e, por certo, demonstraram o que é essa máquina – a começar por Benedito Nunes, que a descreveu

---

1 LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. Paris: G. Crès & Cie., 1925, p. 121.

2 Cf. FERRAZ, Eucanaã. "Anfion, arquitecto". *Revista Colóquio/Letras*, n. 157-158, jul. 2000, pp. 81-98; SOUZA, Helton G. de. *Dialogramas concretos: uma leitura comparativa de João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos*. São Paulo: Annablume, 2006; e ROLAND, Maria T. de França. *A casa: estreitos laços entre arquitetura e literatura*. 2008. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

fenomenologicamente.[3] Mas o que de fato *comove* nessa máquina do poema? Essa é uma questão que carece de compreensão; ela, decerto, é estética, mas toca também em questões éticas – e políticas.[4] Por outro lado, é preciso ter em mente que, como todo fenômeno complexo, a poesia de João Cabral dificilmente se deixa "agarrar" por um único aspecto, seja ele de caráter imanente (sua "poética"), seja de caráter relativo (a relação de sua obra com outras artes, autores, culturas e formas culturais). Publicado em 1960 em *Quaderna* e incluído no ano seguinte no volume *Terceira feira*, o poema "Estudos para uma bailadora andaluza" é capaz de suscitar, além de sua relação com o universo do flamenco, interpretações sobre a sua forma arquitetônica (sua estruturação em módulos), podendo ainda ser um dos mais reveladores poemas sobre a "arte poética" de João Cabral, que vê na bailadora a reiteração de uma ideia de contenção do desregramento emotivo, já que ela

> [...]
> parece desafiar
> alguma presença interna
>
> que no fundo dela própria,
> fluindo, informe e sem regra,
> por sua vez a desafia
> a ver quem é que a modela [...][5]

Assim como a imagem inicial da bailadora é decomposta em vários símiles ("fogo", "égua", "telegrafista", "camponês", "árvore", "estátua", "espiga"), os poemas de João Cabral vão se refazendo em novas dimensões semânticas, como se estivessem sempre se movendo, cineticamente, à medida que são lidos. Ou melhor, como se fizessem

---

3 NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora UnB, 2007. Trata-se de edição ampliada em relação à edição original, de 1972. Na fortuna crítica de João Cabral que se seguiu à monografia de Benedito Nunes, o tema das relações entre ética e estética foi tratado de distintas formas e certamente exigiria um balanço, que não cabe fazer aqui. Remeto os leitores à bibliografia estabelecida por MAMEDE, Zila. *Civil geometria: Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*. São Paulo: Edusp; Nobel; INL, 1987; CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA*: João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998; e ao recente livro de SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral de ponta a ponta*. Recife: Cepe, 2020 (este último, publicado após a redação deste ensaio).

4 Desde a Ética a *Nicômaco*, de Aristóteles, ou mesmo em Platão, a questão política se entremeia à teoria ética. Cf. BADIOU, Alain. *Étique: essai sur la conscience du mal*. Caen: Nous, 2003; e KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

5 MELO NETO, João Cabral de. *Terceira feira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961, pp. 135-136.

deduzir os próprios movimentos no seu espaço interno, que funciona ao modo de uma obra arquitetônica: deixa-se penetrar e, ao se avançar por ele, modifica-se, ao mesmo tempo que modifica nossa relação própria com o espaço, com o mundo.[6] Embora siga um plano e tenha uma estrutura, a obra arquitetônica depende de quem a penetra, de quem a habita, tanto quanto de quem a fez. De forma análoga, João Cabral projeta sua concepção de arquitetura sobre outras formas de viver ou de agir/pensar, como acontece em "Habitar o flamenco",[7] em que "habitar" a linguagem do flamenco ensina novas formas de viver/ fazer as coisas, ou em "Bifurcados de 'habitar o tempo'", em que o corpo se torna casa: "habitar o invisível dá em habitar-se:/ a ermida do corpo, no deserto ou alpendre".[8] Vale lembrar aqui que a palavra ética se relaciona primariamente, em grego, com os modos de habitar: *éthos*[9] é, na origem, o "lugar de costume", a morada, antes de remeter aos hábitos e ao caráter. Tendo isso em mente, amplia-se a leitura daqueles dois poemas sobre as "casas" dos ciganos de *A educação pela pedra*, "Nas covas de Baza" e "Nas covas de Guadix". O argumento de ambos os poemas é simples: o cigano não cultiva a terra, porque é nômade e errante; apesar disso, tem com a terra uma outra relação: vive dentro dela, em covas, cada vez mais entranhado nela, para evitar "semeá-la", e dorme

> dentro dela, e nela de corpo inteiro,
> dentros mais de ventre que de abraço.
> Contudo, dorme na terra uterinamente,
> dormir de feto, não o dormir de falo [...][10]

Se é verdade que há uma miríade de temas na obra de Cabral – o canavial, o retirante, a cana-de-açúcar, o cigano, o toureiro, o futebol, a aspirina etc. –, existe sempre uma constância no *recorte* de algumas qualidades (ou caracteres). Em especial, a oposição entre o "derramado" e o "contido". Assim, o canavial e o mar se associam pelo modo como

---

6 Cf. VALÉRY, Paul. *Eupalinos, l'Architecte*. Paris: Gallimard, 1945.

7 MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 53.

8 MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966, p. 105.

9 A palavra ἦθος era usada para definir o lugar onde viviam os animais (seu habitat, como dizemos hoje). Cf. o verbete ἦθος em https://lsj.gr/wiki/Main_Page. Cf. ARISTOTLE. *Ethica Nicomachea*. Ed. J. Bywater. Oxford: Clarendon Press, 1894, s. 1103a.15.

10 MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Op. cit., p. 39.

se espraiam, mas a cana tem um “desmedido derramar-se”, enquanto o mar, apesar da “veemência passional da preamar”, “menos lastradamente se derrama”.[11] Ora, essa mesma oposição já se via num poema como “Alguns toureiros”, em que os toureiros são relembrados pelo sujeito lírico pelo modo como se relacionam com a sua arte, comparada a uma “flor”. Assim, Miguel Baéz, o Litri, toureiro andaluz, “cultiva uma [...] flor:/ angustiosa e explosiva”.[12] Mas Manuel Rodriguez, o Manolete, é quem dá a “lição” aos poetas:

> como domar a explosão
> com mão serena e contida
> sem deixar que se derrame
> a flor que traz escondida [...][13]

Esse poema, aliás, está construído em um conjunto de quatro blocos (estrofes) idênticos para cada toureiro, e sete blocos para Manolete, sendo que o sexto, que introduz Manolete, é idêntico aos anteriores em sua forma sintática e prosódica. Mas cada um apresenta um tema distinto, até que se chega ao bloco central, que vai como que se abrindo a variações de si mesmo, ampliando o tema de forma analítica. Porém, é a relação de cada toureiro com a emoção o que define a sua arte.

Em filosofia, o estudo das emoções integra, a partir de Aristóteles, o domínio da ética, embora Sócrates, Platão e os sofistas já houvessem tratado do assunto de forma dispersa. Grosso modo, a *Ética a Nicômano* aborda o problema do bem viver para se alcançar a felicidade (*eudamonía*). Para preservar esse estado, seria preciso desenvolver uma disposição (*hexis*) para o pensamento (*nôus*), mas também para a sabedoria prática (*phrônesis*). Uma das formas de chegar a essa sabedoria que leva à felicidade é a *enkrasia*, ou continência das emoções (*páthos*). Aristóteles pretendia que o verdadeiro aprendizado, para a vida ideal na pólis, fosse o domínio racional da incontinência (*akrasia*) das emoções.[14]

---

11 Idem, pp. 28-29.

12 MELO NETO, João Cabral de. *Duas águas: poemas reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 45.

13 Idem, p. 46.

14 Cf. BOBONICH, Christopher; DESTREE, Pierre (orgs.). *Akrasia in Greek Philosophy: from Socrates to Plotinus*. Leiden; Boston: Brill, 2007.

Na filosofia moderna, pode-se pensar que foi Baruch Espinosa[15] quem abriu o caminho para uma nova perspectiva acerca das emoções. Por emoção, entenda-se aqui o domínio do que Espinosa chama de *afeições* (*affectio*), ou seja, o modo como o ser humano é afetado por uma coisa ou imagem (presente, passada ou futura) que provoca, em seu corpo, uma modificação (boa ou ruim), um *afeto* (*affectus*) e, simultaneamente, em sua mente, um modo de pensamento não representativo. Um afeto é como um pensar sem a coisa, ao contrário de uma ideia, que sempre requer, para Espinosa, uma objetivação. As emoções, portanto, fazem parte do mundo material, das relações sociais, e provocam no ser humano um aumento ou uma diminuição na "potência de agir", que é, por certo, social e política.

Nos poemas de João Cabral, tanto o ideal arquitetônico quanto o recorte dos temas, sob o influxo das emoções, parecem apontar um projeto político: talvez o de um país com maior atenção à necessidade de construir coisas mais sólidas, duradouras, e, ao mesmo tempo, mais "abertas"[16] e, sobretudo, mais abrangentes em termos sociais – como aquela "tenda" que aparece no poema "Tecendo a manhã", "tenda, onde entrem todos".[17] Já nos poemas "Coisas de cabeceira, Recife" e "Coisas de cabeceira, Sevilha", a matéria se organiza a partir da memória, que é justamente o lugar no qual se "alinham" as emoções sentidas diante de ordens distintas de objetos e atitudes – com as suas respectivas ideias. Podemos assim esquematizar o poema:

> Recife: "O combogó, cristal do número quatro";[18]
> Sevilha: "não *esparramarse*, fazer na dose certa";[19]
> Recife: "os paralelepípedos... de linhas elegantes mas grão áspero";[20]
> Sevilha: "*por derecho*, fazer... com a incorrupção da reta";[21]
> (etc.)

---

15 Baseio-me em DELEUZE, Gilles. *Cursos sobre Spinoza*. Sel. e introd. Emanuel Angelo da Rocha Fragoso e Hélio Rebello Cardoso Júnior, trad. Emanuel Angelo da Rocha Fragoso et al. Fortaleza: Eduece, 2019, p. 42; e, em CHAUI, Marilena. "Espinosa: poder e liberdade". In: BORON, Atilio A. (org.). *Filosofia política moderna: de Hobbes a Marx*. São Paulo: Clacso; Departamento de Ciência Política da Universidade de São Paulo, 2006, pp. 113-144.

16 MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Op. cit., p. 48.

17 Idem, p. 47.

18 Idem, p. 17.

19 Idem, p. 43.

20 Idem, p. 17.

21 Idem, p. 43.

Como se vê, o poeta-diplomata alinha expressões idiomáticas sevilhanas relativas ao comportamento (sua ética) com detalhes arquitetônicos de Recife, todos tratados como "coisas", como se umas coisas se traduzissem nas outras. Aqui, vale a pena recordar que, além de Le Corbusier e Paul Valéry, outro autor importante para a compreensão dos poemas de João Cabral é Francis Ponge. Como Cabral, ele buscava uma adequação entre o olhar e a fala, que resulta num perspectivismo.[22] A poesia era, para Ponge, uma tarefa menos de purificação do que de saneamento. Em Ponge, ainda, o aspecto ético se revela também na revalorização dos gêneros antigos da poesia didática e, sobretudo, da fábula. Assim, se em "A ostra" [23] ensina-se que o trabalho lento é recompensado com um ornato, em "Fauna e flora"[24], o comportamento da vegetação, é visto como forma de escrita, que sempre acrescenta uma nova parte de si, multiplicando a sua área de abrangência, ou seja, ampliando a compreensão das coisas ao redor. Esse processo será levado ao limite no "Caderno do Pinhal",[25] em que a forma textual replica a forma repetitiva dos pinheiros no bosque, e, a partir daí, se replica a si mesma, infinitamente, à maneira dos modelos de engenharia moderna, que Le Corbusier elogiava. Pensando a partir de estruturas mais leves e que podiam ser repetidas, os engenheiros, para Le Corbusier, igualmente abriram caminho para um "saneamento" de toda a "morbosidade"[26] da arquitetura do século XIX.

Le Corbusier viu nos engenheiros do início do século XX a capacidade de simplificar as formas, retirando o supérfluo, em busca de "saúde, lógica, ousadia, harmonia e perfeição".[27] Seguindo esses princípios, tornava-se possível pensar uma nova arquitetura, em que o ritmo fosse fator determinante:

> O ritmo é um estado de equilíbrio que procede de simetrias simples ou complexas ou que procede de compensações pensadas. O ritmo é uma equação: equalização (simetria, repetição) [...]; compensação (movimento dos contrários) [...]; modulação (desenvolvimento de uma invenção plástica inicial) [...].[28]

---

22 Cf. MÜLLER, Adalberto. "Une perspective du Brésil". In: CUILLÉ, Lionel; GLEIZE, Jean-Marie; GORRILLOT, Bénédicte (orgs.). *Francis Ponge, ateliers contemporains*. Paris: Classiques Garnier, 2019, pp. 505-523.

23 Cf. PONGE, Francis. *Partido das coisas*. Trad. Adalberto Müller. São Paulo: Iluminuras, 2022, p. 25.

24 Idem, p. 61.

25 Cf. especialmente os poemas em série de "Le Carnet du Bois de pins". In: PONGE, Francis. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1999, t. 1 (Pléiade), pp. 391-397.

26 LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. Op. cit., p. 6.

27 Idem, p. 9.

28 Idem, p. 39.

Ao observar as novas formas de construção industriais, Le Corbusier acentua uma guerra ao "estilo" enquanto expressão pessoal, destacando o fator economia,[29] que decorre de uma seleção das formas compactas que mais se adaptam ao uso e ao ambiente, e mais facilmente podem ser replicadas. É daqui que vem, justamente, a frase-manifesto: "La maison est une machine à habiter",[30] que tem seu contraponto estético e ético na frase citada por Cabral em *O engenheiro*: "machine à émouvoir".[31] Isso incluía redefinir o papel do planejamento urbanístico como um todo, criando cidades inteiras, nas quais o problema da habitação – sobretudo para a maioria – fosse resolvido. Essa ideia ganhou corpo no projeto da Ville Radieuse (1925), projeto esse que, no entanto, jamais chegou a ser executado – mas que, sabemos, teve considerável influência no projeto de Brasília. As Unités d'Habitation, como as de Nantes e Marselha, são um desdobramento popular e comunitário de tais propostas de Le Corbusier. Além de usar o concreto armado (que lhe valeu o título de criador do brutalismo arquitetônico), Le Corbusier construiu edifícios em módulos que se encaixavam uns nos outros e deveriam ajustar-se aos seus moradores de acordo com o princípio do Modulor, uma espécie de "máquina de calcular" a relação harmônica (e feliz) entre cada morador e o seu espaço vital.

No projeto da Cité Radieuse, parece que se efetiva aquele ideal de que João Cabral vinha falando desde *O engenheiro* (1945), em que – na companhia do engenheiro pernambucano Antonio Bezerra Baltar – ele imagina uma cidade de "cimento e vidro", e um edifício que prenuncia o de Marselha:

> [...] A água, o vento, a claridade,
> de um lado do rio, no alto as nuvens
> situavam na natureza o edifício
> crescendo de suas forças simples. [...][32]

Alguns anos depois (1947), na *Fábula de Anfion* (um *Eupalinos* às avessas?), vemos que o projeto de uma "cidade/volante, a nuvem/ civil

---

29 Cf. MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Op. cit., p. 20.

30 LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. Op. cit., p. 93.

31 Essa frase ocorre apenas uma vez em *Vers une architecture*, na legenda de uma foto, quando Le Corbusier está descrevendo o Partenon de Atenas: "Voici la machine à émouvoir".

32 MELO NETO, João Cabral de. *Duas águas: poemas reunidos*. Op. cit., p. 114.

sonhada"[33] fracassa para Anfion, o qual desejava uma cidade menos "orgânica" que Tebas, que fora construída a partir de uma "injusta sintaxe".[34] O fracasso de Anfion, contudo, coincidirá com a afirmação do poeta pernambucano, que passará a introjetar em sua própria poesia – e na estruturação de seus livros – aquele ideal arquitetônico que Anfion abandonara ao jogar a sua flauta no mar.[35] Dentro desse ideal, além das noções de rigor e contenção, parece ser necessário pensar o modo como o uso dos *standards* se transforma numa resposta ética e política.

Já nos poemas de *Paisagem com figuras*, pode-se notar uma tendência à criação de blocos que se assemelham aos *standards* de Le Corbusier. Mas é particularmente em *Um faca só lâmina* (1955)[36] que o poema-livro, em sua totalidade, é submetido a um projeto em que a relação numérica entre verso, estrofe e seção é medida e calculada em termos de simetria. Mas não se trata de uma simetria esvaziada de vida e emoção. Para além de todo cálculo numérico e gráfico que subjaz à estrutura do poema, vale lembrar aqui o princípio estético e arquitetônico discutido, que incide sobre o pensamento de Le Corbusier. Trata-se, acima de tudo, de fazer com que o objeto ou tema – algo como "o modo de funcionamento da consciência relativamente às coisas" – esteja submetido a uma forma rítmica fundada sobre simetrias e compensações (ou variações). Desse modo, o poema projetado e construído é capaz de situar o seu leitor – como o habitante de uma edificação – dentro de um espaço em que as imagens que nomeiam o objeto ("bala", "relógio", "faca") possam ser percebidas de forma sensorial. O uso dos *standards* possibilita, assim, uma modulação das imagens dentro de um espaço que, além de tridimensional, se torna *relativo*, uma vez que pressupõe, simultaneamente, o tempo-espaço e o observador. Quanto a este último, o leitor, convém observar que o poema adota várias vezes o caráter de "interlocução" ou de "conselho":

> [...] Cuidado com o objeto,
> com o objeto cuidado,
> mesmo sendo uma bala [...][37]

---

33 Idem, p. 90.

34 Idem, p. 89. Valeria pensar, sobretudo aqui, no contraste entre os modelos português e espanhol de construção de cidades no período colonial. Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

35 Cf. FERRAZ, Eucanaã. "Anfion, arquitecto". Op. cit., pp. 89-90.

36 Não seria demais lembrar que o poema-livro é contemporâneo da fundação de Brasília.

37 MELO NETO, João Cabral de. *Duas águas: poemas reunidos*. Op. cit., p. 14.

A *persona* que aparece aqui, oculta na voz do imperativo, não é outra senão a de um Anfion que, incapaz de construir a "nuvem civil sonhada" enquanto cidade justa e ordenada, se põe a pensar como imperativos categóricos as formas de justiça e ordenação no âmbito da existência, seja a partir da reflexão sobre os limites da consciência e da criação estética, seja sobre os modos de se expressar e se comportar na esfera social – e pública. Esse é justamente o caso desta grande sátira moral que é "Generaciones y semblanzas",[38] um poema modular inspirado na obra homônima do poeta e historiador espanhol Fernán Pérez de Guzmán (1377-1460).

> Há gente para quem
> tanto faz dentro e fora
> e por isso procura
> Viver fora de portas [...][39]
>
> Há gente que se infiltra
> dentro da outra, e aí mora,
> vivendo do que filtra,
> Sem voltar para fora [...][40]

Esse poema-série também confirma a proximidade estética e afetiva de João Cabral com a "Generación del 27", particularmente no modo como esta revalorizou a tradição realista da lírica espanhola (Berceo, Guzmán) e se aproximou da cultura popular e *gitana*.[41] Dessa geração, Cabral se afina, sobretudo, com o realismo lúcido de Jorge Guillén, poeta, aliás, evocado na epígrafe[42] de *Psicologia da composição*. Já com García Lorca, o mais conhecido expoente dessa geração, a proximidade vem menos da poesia, pouco considerada pelo poeta pernambucano, do que do papel extraordinário que Lorca teve no resgate das tradições populares, em

---

38 MELO NETO, João Cabral de. *Terceira feira*. Op. cit., pp. 45-53.

39 Idem, p. 47.

40 Idem, p. 49.

41 Cf. PEDRA, Nylcéa Thereza de Siqueira. *Um João caminha pela Espanha: a reconstrução poética do espaço espanhol na obra de JCMN*. Curitiba, 2010. 199p. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal do Paraná. Cf. também GONZÁLEZ-VELASCO, Pablo. "O idearium filosófico da hispanotropicologia de Gilberto Freyre: uma antecipação da antropologia ibero-americana". *Revista Ciência & Trópico*, v. 43, n. 2, pp. 29-62, 2019.

42 Já a epígrafe de *O rio* (livro que precede *Morte e vida severina*) é um verso do poeta medieval espanhol Gonzalo de Berceo, e o título *Quaderna* provém certamente da forma métrica/estrófica *cuaderna vía*.

especial dos ciganos. Sobre estes, vale lembrar, sempre pesou e ainda pesa um preconceito não menos ferrenho do que aquele que comumente os sulistas brasileiros da elite conservadora têm dos nordestinos.

Segundo Lorca, o *cante jondo* é a raiz mais funda da cultura espanhola, raiz essa que se conectaria com as culturas hindu e árabe, e que vai se sedimentando ao longo de séculos nas tradições populares da Andaluzia, particularmente por influência dos ciganos. Por derivar de culturas antigas e populares, o *cante jondo* também se expressa musicalmente pelo modo como se mantém dentro do regime enarmônico, que é anterior ao regime tonal da música do Ocidente, o que devia atrair o ânimo "antimusical" cabralino. "El cante jondo se acerca al trino del pájaro",[43] afirma Lorca, e daí se compreende que um de seus primeiros "palos" (ou gêneros), a *siguiriya*, pareça mais gritado que cantado: "*la siguiriya gitana comienza por un grito terrible, un grito que divide el paisage en dos hemisferios ideales. El el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos*".[44] Embora seus textos apresentem um ritmo métrico marcado, as *siguiriyas* dão a impressão de uma prosa cantada, que explora alturas e profundidades da voz, evitando o meio-tom, mantendo-se numa espécie de dissonância constante. Ora, é justamente essa exploração máxima da altura e dos graves, combinada com a distensão vocálica em regime enarmônico, que dá ao *cantaor* a capacidade do *exponerse*: "fazer no extremo, onde o risco começa".[45] Essas duas características são bem descritas por Cabral em "A palo seco", um dos poemas de *Quaderna*:

> [...]
> 3.1
> *A palo seco* é o *cante*
> de todos mais lacônico,
> mesmo quando pareça
> estirar-se um quilômetro [...]

---

43 LORCA, Federico García. "El cante jondo". *Obras completas*. Madri: Aguilar, 1974, p. 975.

44 Idem.

45 MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Op. cit., p. 43.

> 3.2
> *A palo seco* é o *cante*
> de grito mais extremo:
> tem de subir mais alto
> que onde sobe o silêncio [...][46]

O *cante a palo* seco é uma das formas primitivas do *cante jondo*, a *toná*, cantada sem acompanhamento musical. Quando Cabral viveu na Espanha,[47] ainda era possível encontrar *cantaores* ligados a essa tradição antiga, como Antonio Mairena e as irmãs Utrera, homenageados em seus poemas. Como faz com os outros *temas* de seu livro, João Cabral adapta esse tipo de *cante* ao seu projeto estético: "A palo seco" é um poema estruturado em quatro módulos de oito quadras (versos hexassilábicos, em rima toante), módulos que se subdividem, cada um, em quatro partes numeradas (1.1; 1.2; 1.3; 1.4 etc.), cada qual desenvolvendo um aspecto do *cante* a partir de comparações e imagens. Fiel aos preceitos éticos e estéticos da fábula, Cabral termina saindo do domínio específico em direção a ideias universais, e, para a surpresa do leitor, transita de um rincão da Andaluzia para a literatura brasileira:

> [...]
> 4.3 [...]
> *A palo seco* existem
> situações e objetos:
> Graciliano Ramos
> desenho de arquiteto [...][48]

Esse trânsito inesperado não é fortuito, e sim calculado. Faz parte de um modo de pensamento capaz de criar conexões interligando pontos aparentemente distantes ou separados. Um ponto, aliás, pode ser o início ou o fim de uma linha que não estamos vendo. Se pensarmos assim, os pontos podem se transformar em linhas, as linhas em redes, e, a partir daí, tudo é trânsito, transformação: a matéria é processo, assim como as

---

46 MELO NETO, João Cabral de. *Terceira feira*. Op. cit., p. 181.

47 A serviço da carreira diplomática, João Cabral ocupou cargos em Barcelona (1947-1950); novamente em Barcelona, mas residindo em Sevilha, de 1956 a 1958; em Madri, de 1960 a 1961; em Sevilha, de 1962 a 1964. Cf. "Cronologia da vida e da obra" em MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

48 MELO NETO, João Cabral de. *Terceira feira*. Op. cit., p. 184.

emoções e a memória. A arquitetura de Le Corbusier aposta justamente nessa capacidade de forçar a matéria a dobrar-se, assumindo novas formas, como fizeram Niemeyer e Joaquim Cardozo com a catedral hiperboloide de Brasília, cuja base parece flutuar, e a "antiabóbada", abrir-se para o infinito. Cardozo, aliás, era o amigo engenheiro e poeta a quem Cabral dedicou *O cão sem plumas*, um livro-fábula que trata precisamente de uma filosofia do processo, em que as coisas atravessam outras.

Já em *Dois Parlamentos* (1960), o projeto arquitetônico se irmana à reflexão política e econômica sobre o Brasil, demonstrando a convivência harmoniosa das chamadas "duas águas"[49] de sua poesia. Alfredo Bosi sublinha que a relação entre o título e o subtítulo dos poemas desse livro é uma "chave crítica" do seu "viés ideológico [...] e realismo bruto, compacto, feroz".[50] Bosi cria uma ponte sob medida ao ler esse poema a partir da relação de Cabral com Joan Miró. Segundo o crítico, Cabral ressalta em Miró uma recusa da profundidade instaurada pela perspectiva renascentista, em nome de uma arte que "confere à superfície o movimento", diminui o "peso do fator anedótico", e na qual "o descentramento da composição supõe a presença de uma *energia* [...] que provoca no espectador a sensação de uma figura que pode mover nosso olhar".[51] É esse dinamismo que levará Bosi a falar de uma "atitude psicológica", que "remete a certas disposições da vontade que são paraintelectuais e paraestéticas".[52] É exatamente o que chamamos de emoção.

A relação de Cabral com Miró já havia sido pensada por Benedito Nunes em ensaio de 1972[53] e também foi tratada a fundo por Aguinaldo José Gonçalves.[54] Aqui, é importante lembrar que a relação de Cabral com Miró se insere ainda no contexto de uma relação profunda com a cultura ibérica. Além disso, a pintura de Miró está longe de ser puramente "naïf", "intuitiva", como se imagina, chegando, inclusive, a opor-se à dos surrealistas, com quem Miró flertou. Sobretudo na fase em que

---

49 Sobre o tema das "duas águas" da poesia de Cabral, que tem muito pano para a pouca manga deste ensaio, quero apenas lembrar que a capa da primeira edição de *Duas águas* (1956) trazia um desenho de uma casa simples, de pescador, como a sugerir a expressão "água" como termo de arquitetura: uma das abas de um telhado.

50 BOSI, Alfredo. "Fora sem dentro? Em torno de um poema de João Cabral de Melo Neto". *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, p. 196, 2004.

51 Idem, p. 198.

52 Idem, p. 199.

53 Benedito Nunes (*João Cabral: a máquina do poema*, op. cit., pp. 115-118) e Aguinaldo Gonçalves (ver nota seguinte) tratam da questão da oposição profundidade/superfície.

54 GONÇALVES, Aguinaldo. *Transição & permanência – Miró/João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

firma o seu estilo de "depuração da realidade",[55] nota-se uma obsessão pela geometrização do espaço ocupado pelas figuras, que, ademais, são reduzidas a formas simples, o que nos remete, guardadas as diferenças, à depuração pretendida por Le Corbusier. Analisando os dois esboços de *Siesta* (1925)[56] e o quadro, podemos perceber que há três momentos importantes. O primeiro é o de desmontagem da perspectiva, ao distribuir os elementos da paisagem de forma não hierárquica, submetendo as figuras a um *ritmo*. No segundo, eliminam-se os detalhes dispersos, e concentra-se a atenção em figuras bastante simplificadas, acentuando a força da linha como elemento condutor do ritmo. O terceiro momento é a transcrição do segundo esboço à tela e o trabalho com as cores, que são também reduzidas de forma quase minimalista: branco e azul, talvez em referência a céu e nuvem. Impressiona aqui não apenas o rigor da transcrição, mas também da composição: pode-se notar a divisão da tela quadrangular em quatro partes homogêneas e a distribuição conforme das figuras. Além de todo esse processo desconstrutivo (ou decompositivo), chama a atenção o modo como essa figura ocupa o espaço e como ela está composta: o que podemos chamar de "corpo" é curvilíneo e disforme, e fica no quadrado inferior à esquerda, que parece corresponder à "terra"; já a cabeça é quase um retângulo perfeito e está na parte que parece corresponder ao "céu"; no centro exato da "cabeça", situa-se uma espécie de olho, um ponto do qual partem duas linhas, uma para o "chão", outra para o "céu".

Assim como a poesia de Cabral, a pintura de Miró é múltipla no que diz respeito aos seus objetos ou temas, isso quando não faz desaparecer a questão do tema em formas puras, que não são outra coisa senão uma tentativa de chegar a uma relação rítmica com o espaço, temporalizando-o em figuras que oscilam entre ganhar e perder forma, simultaneamente, num processo. Mas Miró também desdobrou seu fazer no espaço, dedicando-se à colagem e à escultura. De suas esculturas, há uma série de "mulheres", nas quais Miró aborda o corpo feminino e suas mitologias, muitas vezes voltando ao primitivismo de esculturas arqueológicas. Dentre essas pequenas estatuetas, quero chamar a atenção para "Mujer" (1949),[57] de modo que o leitor a tenha em mente na leitura

---

55 Idem, p. 148.

56 Cf. FER, B.; BATCHELOR, D.; WOOD, P. *Realismo, racionalismo, surrealismo*: *a arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac Naify, 1998, pp. 56-57.

57 A obra pode ser visualizada no site da Fundació Joán Miró de Barcelona: <https://www.fmirobcn.org/es/coleccion/catalogo-obras/7979/p-mujer-p>.

do poema “A ouriça”, de *A educação pela pedra* (1966). Não pretendo dizer que o poema seja uma *ekfrasis* da escultura, mas que a leitura pode ganhar algo como o contraponto de uma ilustração potencial:

> Se o de longe esboça lhe chegar perto,
> se fecha (convexo integral de esfera),
> se eriça (bélica e multiespinhenta):
> e, esfera e espinho, se ouriça à espera.
> Mas não passiva (como ouriço na loca);
> nem só defensiva (como se eriça o gato);
> sim agressiva (como jamais o ouriço),
> do agressivo capaz de bote, de salto
> (não do salto para trás, como o gato):
> daquele capaz de salto para o assalto.
>
> 2
> Se o de longe lhe chega em (de longe),
> de esfera aos espinhos, ela se desouriça.
> Reconverte: o metal hermético e armado
> na carne de antes (côncava e propícia),
> e as molas felinas (para o assalto),
> nas molas em espiral (para o abraço).[58]

Comecemos por localizar no poema dois personagens, ou melhor, *actantes*: um é caracterizado como “o de longe” e marcado pela desinência de gênero masculina (aqui, X); outra é “uma ouriça”, já apresentada no título (aqui, Y). Embora isto não seja explícito, Y remete a uma figura feminina e humana, e recebe não apenas a marca de gênero, mas também o atributo de pelo menos uma ação caracteristicamente humana: “o abraço”. Dito isso, chamo já a atenção para o fato de que nem X, nem Y, são totalmente determináveis em termos de representação, pois passaram por um processo de abstração e depuração. Mas o abstrato aqui não impede – pelo contrário – a associação com o humano (tal como ocorreu com o quadro “Siesta”, descrito anteriormente). Além disso, Y recebe também atributos de comportamento (diretos e indiretos) que provêm da vida animal, o que torna ainda mais difícil o caminho da antropomorfização, ou prosopopeia,

58 MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Op. cit., pp. 50-51.

característico das fábulas antigas. Trata-se de uma fábula, sim, mas cuja "moral" é *potencial* no sentido de ser possível, e também por remeter àquela potência do agir da *Ética* de Espinosa.

Assim, nota-se que há uma narrativa no poema, que se desenrola em torno de um "enredo" em duas fases, cada uma correspondendo a um tipo de comportamento dos actantes: na primeira estrofe, se X se aproxima de Y de uma determinada maneira (se "esboça lhe chegar perto"), Y responde com uma série de atitudes de agressão ou afastamento; na segunda, porém, vemos que se a atitude de X é a de aproximar-se mantendo distância ("em de longe"), Y se "desarma" e reage de forma acolhedora (com "o abraço").

Para além do "enredo", no entanto, interessa pensar a relação entre as atitudes de Y e as imagens que a descrevem. Na estrofe primeira, temos um esquema de imagens que vai do mineral ao animal; na estrofe dois, temos um processo de metamorfose inverso, o que se pode chamar de "desouriçamento": se antes Y era convexa e metálica (armada com espinhos), agora ela é carne, côncava e propícia (um atributo forte que parece ter conotações afetivas e até, quem sabe?, eróticas). As duas séries de imagens mantêm a ambiguidade entre o metálico e o animal, na medida em que se atribuem "molas" ao modo de ser felino do início (que, antes, eram molas de assalto), o qual se "reconverte": agora são molas que se abrem ao abraço. Dir-se-ia que é quase um animal maquínico.

Creio que agora podemos voltar a Espinosa, pois se trata de pensar a relação ética entre dois corpos e suas formas (particularmente a forma de Y): "Quando dois corpos se encontram, ou compõem um todo maior, ou se descompõem", pensa a *Ética* de Espinosa.[59] Na verdade, tal ética pressupõe uma forma de pensar que altera a visão que temos da contingência, dos corpos e da política, como observa Marilena Chaui:

> O corpo é relacional: é constituído por relações internas entre seus órgãos, por relações externas com outros corpos e por afecções, isto é, pela capacidade de afetar outros corpos e ser por eles afetado sem se destruir, regenerando-se com eles e os regenerando. Um corpo é uma união de corpos (*unio corporum*) e essa união não é um ajuntamento mecânico de partes e sim a unidade dinâmica de uma ação comum.[60]

---

59 Sigo o resumo de KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da forma para a força*. Op. cit., p. 70.

60 CHAUI, Marilena. "Espinosa: poder e liberdade". Op. cit., p. 120.

Isso diz quase tudo. Mas, nestas vias de análise e interpretação, perdeu-se uma parte do poema: aquela emoção que só cabe ao leitor sentir. Como dissemos, o poema, como artefato, pressupõe a emoção como *tema* (a relação de aproximação e afastamento de dois corpos, que são afetados um por outro) e como *forma*, na qual subjaz um projeto em que todos os elementos da composição estão submetidos a um processo rítmico e imagético que vai moldando a relação entre a linguagem e as coisas, submetendo estas àquela – daí sua objetividade e beleza. Mas isso não é tudo. Se o tema e a forma são atravessados pela emoção, esta age como uma *força* que parece operar de dentro para fora, mas que, no ato da leitura, perfaz o movimento inverso, de fora para dentro. Por isso, a famosa rigidez do poema de João Cabral é apenas relativa. Na leitura, a emoção é viva, a estrutura se desarma, e o poema voa no espaço-tempo.

ADALBERTO MÜLLER é professor de teoria da literatura na Universidade Federal Fluminense. Organizou a reedição do livro de Benedito Nunes *João Cabral: a máquina do poema* (Editora UnB, 2007) e traduziu a *Poesia completa* de Emily Dickinson (Editora UnB; Editora da Unicamp, 2020; 2021). Mais recentemente, publicou o livro de contos *Pequena filosofia do voo* (7Letras, 2021). E-mail: adalbertomuller@id.uff.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTOTLE. *Ethica Nicomachea*. Ed. J Bywater. Oxford: Clarendon Press, 1894.

BADIOU, Alain. *Étique: essai sur la conscience du mal*. Caen: Nous, 2003.

BOBONICH, Christopher; DESTREE, Pierre (ed.). *Akrasia in Greek Philosophy: From Socrates to Plotinus*. Leiden/Boston: Brill, 2007.

BOSI, Alfredo. "Fora sem dentro? Em torno de um poema de João Cabral de Melo Neto". *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, 2004, pp. 195-207.

CADERNOS de Literatura Brasileira. n. 1 – *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

CHAUI, Marilena. "Espinosa: poder e liberdade". In: BORON, Atilio A. (Org.). *Filosofia política moderna. De Hobbes a Marx*. CLACSO/DCP-

FFLCH/USP, 2006, pp. 113-144. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20100603075349/06_chaui.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2022.
DELEUZE, Gilles. *Cursos sobre Spinoza*. Sel. e trad. Emanuel da Rocha Fragoso *et al*. Fortaleza: EdUECE, 2019.
FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac Naify, 1998, pp. 56-57.
FERRAZ, Eucanaã. "Anfion, arquitecto". *Revista Colóquio/Letras*, n. 157/158, jul. 2000, pp. 81-98.
GONÇALVES, Aguinaldo. *Transição & permanência - Miró/João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
KLINGER, Diana. *Literatura e ética*: da forma para a força. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. Paris: Editions G. Crès & Cie., 1925.
LORCA, Federico García. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1974.
MAMEDE, Zila. *Civil Geometria. Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*. São Paulo: Edusp/Nobel/INL, 1987.
MELO NETO, João Cabral de. *Duas Águas* (poemas reunidos). Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
MELO NETO, João Cabral de. *Educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.
MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Organização de Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
MELO NETO, João Cabral de. *Terceira Feira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.
MÜLLER, Adalberto. "Une perspective du Brésil". In: CUILLÉ, Lionel; GLEIZE, Jean-Marie; GORRILLOT, Bénédicte (orgs.). *Francis Ponge, ateliers contemporains*. Paris: Classiques Garnier, 2019, pp. 505-523.
NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora da UnB, 2007.
PEDRA, Nylcéa Thereza de Siqueira. *Um João caminha pela Espanha*: *a reconstrução poética do espaço espanhol na obra de JCMN*. 199 p.Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2010.
PONGE, Francis. *Partido das coisas*. Trad. Adalberto Müller. São Paulo: Iluminuras, 2022.

ROLAND, Maria T. de França: *A casa: estreitos laços entre arquitetura e literatura*. 159p. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2008.
SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral de ponta a ponta*. Recife: Cepe, 2020.
SOUZA, Helton G. de: *Dialogramas concretos – uma leitura comparativa de João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos*. São Paulo: Annablume, 2006.
VALÉRY, Paul. *Eupalinos, l'Architecte*. Paris: Gallimard, 1945.

POESIA, TRABALHO E GUERRA FRIA

CARLOS PIRES

Em 1952, João Cabral foi removido do seu posto diplomático em Londres para responder a um inquérito aberto depois de um forte ataque orquestrado por Carlos Lacerda no "seu jornal",[1] a *Tribuna da Imprensa*. A primeira página de 27 de junho daquele ano estampava uma manchete com o título em caixa alta "Traidores no Itamarati" (sic) e o começo de uma longa reportagem não assinada, mas provavelmente escrita pelo jornalista e político da União Democrática Nacional (UDN):

> Um documento revela, afinal, o que todos sabem e ninguém ousa dizer – O código do Ministério nas mãos dos comunistas – O ministro Orlando Leite Ribeiro e os informantes da Rússia – João Cabral de Melo Neto, cônsul do Brasil em Londres, encomenda tarefas a Cotrim, vice-cônsul em Hamburgo – O antigo intermediário entre Prestes e Vargas é hoje quem está designando os comunistas para postos no exterior.[2]

A reportagem continua expondo a "prova", um documento que, teoricamente, confirmaria essa "infiltração comunista", que consistia em uma carta na qual João Cabral pede ao vice-cônsul em Hamburgo, Paulo Augusto Rodrigues Cotrim Pereira, uma análise econômica da "luta que se está travando no Brasil por mercados entre os ingleses e os alemães e japoneses". Na página 10 desse mesmo periódico, que continua a matéria da capa, o jornalista "explica" a carta, ou claramente forja aspectos em relação a ela para conduzir a seu ponto: incriminar o ministro Orlando Leite Ribeiro, responsável pelo deslocamento de João Cabral de

1 Carlos Lacerda era diretor da *Tribuna da Imprensa*, conhecida como "o jornal de Carlos Lacerda", que este criou depois de se desentender com o *Correio da Manhã*, periódico em que colaborava com uma coluna diária chamada "Na Tribuna de Imprensa".

2 TRAIDORES no Itamarati. *Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 27 jun. 1952, Ano IV, n. 776, p. 1 e 10. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_01/9078>. Acesso em: 27 fev. 2022.*

Barcelona para Londres, que "tem sido amigo do sr. Luiz Carlos Prestes, e passa por confidente do senhor Getúlio Vargas". O objetivo explícito da denúncia era vincular o trabalhismo de Vargas ao comunismo, aproveitando o clima da Guerra Fria.

A denúncia do jornal de Carlos Lacerda, considerada falsa pelo Supremo Tribunal Federal (STF) alguns anos depois,[3] forçou a abertura de um inquérito que, no ano seguinte, começo de 1953, levou ao afastamento de João Cabral e mais quatro colegas dos respectivos cargos e à suspensão de seus rendimentos. Com a abertura do processo, o poeta deixou seu posto diplomático em Londres, colocou a família em um navio e foi para o Rio de Janeiro.

Na juventude, segunda metade da década de 1930, Carlos Lacerda colaborara com a constituição da Aliança Nacional Libertadora. Fora o responsável por indicar Luís Carlos Prestes – naquele momento, exilado na União Soviética – para presidente de honra da organização. Lacerda, que era bastante próximo de alguns círculos modernistas que atuavam na imprensa, participou depois ativamente na constituição da Associação Brasileira de Escritores (ABDE). Foi uma das figuras de maior destaque no congresso de escritores da entidade em 1945:

> O grupo dos democratas era composto por liberais, democratas cristãos e sociais democratas além de comunistas não alinhados como Caio Prado Jr., Mário Schenberg e obedeciam "à batuta" de Carlos Lacerda que havia rompido com o PCB em 1942.[4]

Essa participação ativa de Lacerda,[5] possibilitada pelo objetivo comum, a derrubada do Estado Novo, não se repetiu no congresso de 1947 da associação. Muitos setores ameaçaram não participar caso Lacerda estivesse presente. Ele não teve votos suficientes para ser representante, ficando na suplência, até, por fim, ser chamado. A solução para o forte

---

3 Inez Cabral, filha de João Cabral, relata que o STF "pronunciou-se unanimemente por sua nulidade, considerando que a acusação dos impetrantes 'era nenhuma, por lhes ter sido negado o direito de defesa, e finalmente por haver-lhes sido aplicada uma pena não prescrita na legislação, ou seja, a disponibilidade inativa'. E assim, João Cabral foi reintegrado à carreira diplomática" (MELO NETO, João Cabral. *A literatura como turismo*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016, p. 44).

4 MELO, Ana Amélia de Moura Cavalcante de. "Associação Brasileira de Escritores: dinâmica de uma disputa". *Varia Historia, v. 27, n. 46, 2011, p. 726.*

5 Luis Martins faz um depoimento nessa mesma direção: "A figura dominante do congresso foi, sem sombra de dúvida, Carlos Lacerda – embora tentassem mais tarde diminuir o seu realce, pois a política tem razões que a própria razão desconhece" (MARTINS, Luis. *Um bom sujeito. São Paulo: Paz e Terra; Secretaria de Cultura, 1983, p. 110).*

conflito gerado pela sua presença, que quase ameaçou a continuidade do congresso, foi sua participação com direito a voto, mas sem qualquer atuação nos debates, em silêncio, o que de fato se deu, segundo Luis Martins. O anticomunismo e a luta, ou a falsa luta, contra a corrupção no país, que aconteciam por meio de falsificações e forjando provas como a denúncia contra João Cabral, sinalizam – e isso em boa medida por meio das ações de Carlos Lacerda – o timbre “moral” e conservador específico que contribuiu fortemente para o rumo político do país nas próximas décadas. Neste artigo, vamos investigar esse momento em que o poeta pernambucano retorna ao Brasil dando especial atenção ao contexto cultural e político. Sua conhecida conferência “Poesia e composição”, um dos primeiros compromissos públicos que teve nesse retorno, será o centro da análise.

Em uma curta nota no *Correio Paulistano* de 19 de outubro de 1952, intitulada “João Cabral de Melo Neto no curso de poética”, é dito que o secretário-geral do Clube de Poesia, Domingos Carvalho da Silva, retornou recentemente do Rio de Janeiro com algo que “constituirá um acontecimento na vida literária do planalto”, a vinda do poeta de *O cão sem plumas*, para uma aula, em novembro, denominada “Teoria da composição: A inspiração e o trabalho de arte”. Nada sobre a perseguição que ele e os outros diplomatas estavam sofrendo na imprensa, que acontecia quase exclusivamente no jornal de Lacerda – foram em torno de duas dezenas de notas e matérias na *Tribuna da Imprensa*, em 1952, incriminando os responsáveis pela formação de uma célula comunista no Itamaraty[6] – apenas é dito que o poeta regressou “ao Brasil, depois de ter servido no corpo consular, durante vários anos, em Barcelona e Londres”, mesmo tom que irá perdurar nas notas e matérias posteriores relacionadas ao evento.

Domingos Carvalho da Silva, português naturalizado brasileiro, foi poeta, professor e o crítico responsável pelo batismo da geração de 1945. Ele manteve correspondência com João Cabral desde, pelo menos, meados dos anos 1940 até o final da década de 1960. Domingos e Péricles

---

6 Outros periódicos reverberaram o acontecimento, mas o centro foi a *Tribuna*. Quando saiu o parecer do general Aguinaldo Caiado de Castro, o *Correio Paulistano* de 20 de março de 1953 deu a matéria destacando como o único nome da suposta célula comunista do Itamaraty no subtítulo o “poeta e escritor João Cabral de Melo Neto”. Na matéria, com o título “Punidos altos funcionários do Ministério das Relações Exteriores”, apareceu escrito: “No que toca a responsabilidade dos diplomatas, apurada no inquérito, afirma o general Caiado de Castro que ficou demonstrada a veracidade das informações contidas no ofício que acompanhou a carta do cônsul João Cabral de Melo Neto, segundo as quais o mesmo faz parte de uma série de agentes comunistas trabalhando contra o Brasil”.

Eugênio da Silva Ramos, que se revezavam nos comentários sobre a poesia brasileira moderna nas páginas do *Correio Paulistano* naquele momento, eram amigos desde a metade dos anos 1930, quando cursaram a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e foram responsáveis pela criação de uma cena artística em São Paulo ainda pouco estudada e pela organização do "curso de poética" do qual a aula de Cabral fazia parte:

> Domingos também atuou fortemente no Clube de Poesia, fundado em São Paulo em 1945 e consolidado a partir da revista e após o congresso. Entre a *Revista Brasileira de Poesia*, o Congresso e o Clube de Poesia há uma evidente simbiose, ou uma retroalimentação: a revista fala do Congresso em sua breve existência, e também do Clube de Poesia, que publica, por sua vez, muitos dos autores citados na revista, além de promover cursos e conferências.[7]

A aula de João Cabral foi organizada pelo Clube de Poesia, entidade que passou a contar com João Cabral como um participante ativo. No começo de 1955, quando Domingos Carvalho da Silva é eleito presidente do Clube, que, naquele momento, segundo matéria de 2 de abril de 1955 do *Correio Paulistano*, completava sete anos, João Cabral aparece como membro do conselho consultivo em uma matéria que é uma espécie de prestação de contas pública da entidade com o objetivo, declarado já no título, de restabelecer o "convênio firmado com a prefeitura" que começara em 1952 e permitira a elaboração de "três longos cursos, num total de 48 conferências". Entre estas, incluía-se a que João Cabral dera na Biblioteca Municipal de São Paulo em 13 de novembro de 1952, publicada depois em sua obra completa com o título "Poesia e composição".[8]

Nesta conferência, Cabral procurou fazer um balanço da lírica brasileira e da arte moderna estudando possibilidades de abertura do poema para um tipo mais imediato, ou mais cotidiano, mais prosaico, de comunicação. Seu objetivo principal, que chegou a aparecer em chamada de jornal naquele momento, "a inspiração e o trabalho de arte", é promover um debate teórico de aspectos que sua produção

---

7 Idem, p. 83.

8 MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, pp. 721-737. Todas as obras citadas do autor neste artigo estão nessa edição, com exceção de "Prática de Mallarmé". Serão inseridos os anos de publicação das primeiras edições, que foram consultadas, para auxiliar a exposição.

artística já realizava desde seu primeiro livro de 1942, *Pedra do sono*, que, no entanto, foram ganhando clareza e novos contornos em seus escritos posteriores até *Psicologia da composição* (1947), momento em que Cabral transforma esses problemas, de maneira mais imediata, em material de composição dos poemas.

No seu período formativo inicial, que tem como principal resultado artístico *Pedra do sono* (1942), Cabral estava imerso em leituras de Mallarmé e Valéry. Em 1942, além desse seu livro de estreia e da palestra "Considerações sobre o poeta dormindo" (1941), o autor publica, na revista *Renovação*, um ensaio sobre o autor francês, "Prática de Mallarmé" (1942),[9] em que cita Valéry, sinalizando as suas duas grandes influências literárias estrangeiras da juventude. Para uma medida da transformação da concepção poética de Cabral ao longo de uma década até a conferência de 1952 – e da defesa da comunicação e de maior clareza na composição que iremos acompanhar mais adiante –, é interessante ter em mente o pós-simbolismo e a construção propositalmente turva, esfumaçada, presente em seu trabalho de estreia de 1942. Esse primeiro livro de João Cabral, *Pedra do sono*, revela ainda a influência, ao que parece mais decisiva do que as de Valéry e Mallarmé, de Carlos Drummond de Andrade. E, o que é curioso, dos livros de Drummond da década de 1930, particularmente *Brejo das almas* (1934), não do então mais recente *Sentimento do mundo* (1940) – livro este que marca, na obra de Drummond, um engajamento político, ou um "lirismo de participação", que irá timbrar sua produção até, em alguma medida, *Novos poemas* (1948). A influência de *Brejo das almas*, de Drummond,[10] é perceptível já no título *Pedra do sono*, que retoma o procedimento de usar o nome de uma localidade para a coletânea – como acontece no próprio *Brejo das almas* e em *Remate de males* (1930), de Mário de Andrade.

João Cabral entra em contato com os escritos de Le Corbusier ainda no começo da década de 1940 e começa a incorporar em sua poética uma direção mais, digamos assim, objetiva, no sentido de equacionar melhor, sob a influência desse Carlos Drummond específico de 1934, suas leituras de Valéry e Mallarmé, e preservando ainda certo surrealismo presente em seu livro de estreia. "Os três mal amados", seu segundo escrito

---

9 MELO NETO, João Cabral de. "Prática de Mallarmé". *Renovação*, Recife, n. 1, out.-dez. 1942.

10 John Gledson faz uma cuidadosa caracterização dessa relação do livro de Cabral com o de Drummond de 1934 (GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003).

realizado a partir do poema "Quadrilha", de Drummond, publicado pela primeira vez na *Revista do Brasil* em dezembro de 1943, apresenta três vozes paralelas que encenam essas três direções distintas da sua poética – grosso modo, Mallarmé, Le Corbusier e Carlos Drummond. Ou, de maneira mais específica, a voz de João é constituída dentro de uma atmosfera pós-simbolista, enfatizando mais a subjetividade; a de Raimundo, de modo mais "objetivo", expressando um desejo de maior racionalidade, nitidez; e a de Joaquim, que transpassa essa aparente oscilação entre – dito de forma simplificada – "subjetivo" e "objetivo", por meio da recuperação de certa tradição irônico-coloquial filtrada, principalmente, mas não só, pelo modernismo dos primeiros livros de Drummond, ou pelo modo como o jovem poeta pernambucano enxergava o autor mineiro.

O engenheiro (1945), também dedicado a Drummond e com um poema em homenagem a ele, ao contrário de certo senso comum sobre o livro que persiste até hoje, está distante de qualquer forma, para usar um termo da época, de lirismo de participação.[11] Cabral constrói os poemas ainda mobilizando os elementos de seus livros anteriores, embora ele termine apontando uma saída "objetiva", "saudável" – pensando no sentido que essa palavra tem para o urbanismo da época[12] – em "Pequena ode mineral", que resolve certo embate de *O engenheiro* entre fixidez e fluidez, assim: "[...] pesado sólido/ que ao fluido vence,/ que sempre ao fundo/ das coisas desce".[13] Saída que se torna central em seu livro posterior, *Psicologia da composição* (1947), no qual é reiterado um construtivismo particular que o autor procurava forjar por meio de Le Corbusier, que, naquele contexto nacional, soava em boa medida como "arte pura".[14] Mesmo o livro de 1947, que critica, em sua elaboração

---

11 Antonio Candido já usava o termo em suas críticas em periódicos na década de 1940 em oposição, muitas vezes, à ideia de arte pura (CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002, p. 152).

12 Provavelmente, nesse momento, Cabral não tenha entrado em contato com os poetas modernistas de língua inglesa como Pound e Eliot, que defendiam, contra o bode expiatório "esteticista", desde o começo do século XX, uma poesia "mais saudável", direta, menos emocional. Na década de 1950, em uma edição do *Correio Paulistano* de 10 de junho de 1956, apareceu uma tradução do pernambucano de um poema de William Carlos Williams, "Flowers by the Sea". João Cabral, muito provavelmente, travara contato com esses poetas quando de sua estada em Londres, ou, talvez, pouco antes, em Barcelona, na segunda metade da década de 1940.

13 MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Op. cit., p. 84.

14 Sobre *O engenheiro*, Antonio Candido comenta, entre outros apontamentos feitos nessa direção, em um texto de 1946: "Estes versos de João Cabral de Melo Neto são típicos da atual geração, que procura evadir-se do mundo concreto, infundindo nas imagens da vida uma dose máxima de abstração ou mistério, a ponto de transformar o cotidiano em chafariz permanente de milagres" (CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. Op. cit., p. 165).

poética, o “artepurismo” – termo usado pejorativamente por Mário de Andrade na posição que o crítico defendia do final dos anos 1930 até sua morte –, foi lido assim. Cabral acreditava que essas formas de esteticismo, que ele enxergava em alguns escritores mais velhos e da sua faixa etária, precisavam ser combatidas na defesa que faz de sua posição na aula para o Clube de Poesia dada em 1952. No livro de 1947, ele já havia evidenciado uma posição semelhante em relação ao processo de elaboração do poema – “não a forma obtida/ em lance santo ou raro,/ tiro nas lebres de vidro/ do invisível”.

Curiosamente, o final da década de 1940 é o momento em que Drummond se afasta de um lirismo de participação em direção a certo esteticismo.[15] Em 1948, o mineiro escreve para Cabral nestes termos, a respeito de *Psicologia da composição*:

> A verdade, João, é que v. continua presente em conversas e pensamentos. Ultimamente, então, com o “Anfion” e a “Antiode”, a presença é mais viva, e ficamos por aqui considerando que v. está abrindo um caminho para a nossa poesia empacada diante de modelos já gastos. Deu-me uma grande alegria o diabo do seu livro, tão rigoroso, de uma pureza tão feroz.[16]

Em outubro de 1948, Cabral escreve, então, para Drummond, contando sua “adesão”[17] ao comunismo,[18] que se dera após ele, com 28 anos, ter lido uma matéria “que dizia que a expectativa média de vida na Índia era de 29 anos, enquanto em Pernambuco era de 28”.[19] Drummond estava em rota política (e estética) oposta desde 1945, quando viu frustradas suas tentativas de trabalhar na *Tribuna Popular*, órgão de imprensa do Partido Comunista Brasileiro.

Na Espanha, Cabral esteve empenhado, dentro dessa “adesão” ao comunismo, em forjar uma forma de participação afinada

---

15 Sobre o assunto, que esclarece o “certo esteticismo”, Vagner Camilo demonstra como esse “esteticismo” é particularmente complexo e carrega tensões de diversas naturezas (cf. CAMILO, Vagner. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001).

16 SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 225.

17 Aspas pois nunca se filiou ao PCB.

18 “Gostaria de lhe falar de um poema que estou arquitetando e que seria uma espécie de explicação de minha adesão ao comunismo. Como essa palavra é explosiva, chamarei a coisa, plagiando o José de Alencar: como e por que sou romancista. Não há dúvida de os que sabem que eu nunca escrevi um romance ficarão intrigados” (Idem, p. 228).

19 MELO NETO, João Cabral de. *A literatura como turismo*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016, p. 25.

com perspectivas vanguardistas, embora, nesse momento, ainda questionando os "abstracionismos". Algo muito distante das posições oficiais dos partidos comunistas alinhados com o realismo socialista, orientação que baniu, ainda na primeira metade da década de 1920, os experimentalismos e os "abstracionismos" em diversos setores artísticos na União Soviética. Um pintor catalão central do pós-guerra, Antoni Tàpies, dedicou algumas páginas de sua *Memoria personal* ao jovem cônsul e poeta brasileiro, páginas em que o ponto central é o contexto da transição entre o final da década de 1940 e começo da seguinte, e a transformação nas relações entre estética e política que João Cabral ajudou o pintor a elaborar: "Cabral se hacía portavoz de aquella corriente más inteligente que entonces comenzaba a estar de moda entre algunos marxistas y que defendía un arte de compromiso, a la manera de Brecht, entre el vanguardismo y el realismo socialista".[20]

Cabral, nesse momento, estava acertando as contas com o seu "esteticismo" anterior, como começou a entender sua obra do período entre *Pedra do sono* e *Psicologia da composição*. O modelo que tinha para esse "acerto de contas" era o de Mário de Andrade, que defendia uma posição engajada socialmente, mas não partidária, nem propriamente política, privilegiando uma concepção técnica, uma espécie de "'terceira via' da pintura social – nem surrealismo, nem "abstracionismo" – tendo Candido Portinari como uma espécie de modelo ideal".[21] Muito distante, portanto, da arte oficial comunista daquele momento. Tàpies, como destaca Nicolás Fernández-Medina,

> ainda fazia experiências com a arte abstrata e o informalismo, que ao longo da sua carreira como pintor definiria muito da sua estética predominante. Para Cabral, a arte abstrata era um formalismo inaceitável no sentido de o seu compromisso com a sociedade, ou seja, a sua missão na história, poder ofuscar-se na abstração mesma.[22]

Já na primeira metade da década de 1950, Cabral vai mudar essa posição. Os embates entre figurativismo e abstracionismo, que

---

20 TÀPIES, Antoni. *Memoria personal*. Madri: Seix Barral, 1983, p. 239.

21 PIRES, Carlos. "Política e formação do campo literário brasileiro". *Revista Abralic*, v. 21, n. 1, 2019, pp. 104-105.

22 FERNÁNDEZ-MEDINA, Nicolás. "Tradição e ruptura: João Cabral de Melo Neto em Barcelona, 1947-1950". *Luso-Brazilian Review*, v. 42, n. 2, 2005, p. 102.

começaram no Brasil no final dos anos 1940, tiveram um ápice na Bienal de 1953, em torno da polêmica do prêmio que acabou dividido entre um pintor mais alinhado a esse projeto de Mário de Andrade, Di Cavalcanti, e outro "abstrato",[23] Alfredo Volpi. Muito provavelmente nesse momento – e com a proximidade dos jovens pintores e poetas concretos, estes últimos estabelecendo o pernambucano como o nexo histórico-literário da "modernidade" que eles representavam –, Cabral começou a reconsiderar certas vertentes abstracionistas. Mas, até 1951, ele ainda exorta, em carta a Manuel Bandeira, o "velho" poeta, pensando na questão geracional em relação aos novos atores que surgiram no campo artístico, a se posicionar contra essas ideias ultrapassadas[24]: "Ser abstrato é trágico e ridículo para um brasileiro [...], você com seu prestígio devia iniciar essa campanha contra o cosmopolitismo de nossos intelectuais".[25]

No final de 1952, em 13 de novembro, na ocasião de sua aula no Clube de Poesia na Biblioteca Municipal de São Paulo, João Cabral começou sua exposição por meio da seguinte afirmação: "A composição [...] para uns é o ato de aprisionar a poesia no poema e para outros o de elaborar a poesia em poema".[26] E daí cria as duas balizas principais para pensar os processos de composição, uma em que o poema é um "achado", "soprado do além", ao qual vincula a meios místicos e à inspiração, e outra em que é uma procura, "trabalho" efetivo do escritor – algo que ele começa a esboçar de dentro dos seus poemas em "O engenheiro" (1945) e estende, adensando o tema, à *Psicologia da composição* (1947). Essa tematização e a insistência na profissionalização do ofício de escritor parecem apontar um maior grau de autonomia desse campo artístico no Brasil, o que, em alguma medida, se deu na década de 1940[27] – os diversos congressos e associações de escritores na época são fortes indicativos nesse sentido. Profissionalização que não trazia, contudo, uma remuneração que

---

23 Alfredo Volpi não tinha produzido telas propriamente abstratas até esse momento. Todas, ou praticamente todas, possuíam resquícios de figuração.

24 "Na Europa, hoje, cada dia mais ela está sendo menos aceita" (SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Op. cit., p. 145). Ao mesmo tempo, Cabral foi um admirador de Miró desde quando o conheceu em 1947, mas talvez o entendesse como "história do modernismo".

25 Idem, p. 146.

26 MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Op. cit., p. 723.

27 "A constituição de um campo literário autônomo: formalismo e especialização do trabalho artístico nos anos 40-50". In: CAMILO, Vagner. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*. Op. cit., pp. 49-62. Cf. JOHNSON, Randal. "A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945) ". *Revista USP*, n. 26, 1995, p. 164; e PIRES, Carlos. *Política e formação do campo literário brasileiro*. Op. cit.

permitisse construir carreiras especificamente literárias para a grande maioria dos escritores, em particular os poetas.[28]

A desmistificação do ofício do poeta, ou a afirmação de um trabalho técnico específico, é, de fato, um dos principais eixos da conferência. A partir dessas balizas, o autor procura pensar a complicação a mais que aparece naquele tempo presente, caracterizada, mais adiante, como a do poema moderno, em que diz ser impossível generalizar, ou universalizar, juízos de valor. Essa falta de valores compartilhados e a necessidade de as produções modernas apresentarem formas particulares que façam sentido dentro da exploração de determinado artista são, de fato, assuntos que retornarão até o fim da conferência. Assim, Cabral instaura, dentro dessa linha, o tema da comunicação, outro aspecto central ao seu argumento, e faz uma primeira observação considerando um tempo passado indeterminado no qual, segundo ele, era possível estabelecer valores e normas compartilhados: "O que sai da norma [nesse tempo passado] é energia perdida, porque diminui e pode destruir a força de comunicação da obra realizada".[29] Sentindo provavelmente o perigo de certo utilitarismo na base de sua última afirmação, ele a modula por meio da apresentação do que acredita ser o paradigma do tempo presente:

> É evidente que numa literatura como a de hoje, que parece haver substituído a preocupação de comunicar[30] pela preocupação de exprimir-se, anulando, do momento da composição, a contraparte do

---

28 Os dados levantados por Hallewell são um forte indício disso. Em uma observação relacionada a um momento posterior, o historiador do livro diz: "Quaisquer que sejam as dificuldades do editor de literatura geral ou de ficção, devem ser mínimas ao serem comparadas com o editor que se atreve a especializar-se em poesia moderna" (HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2012, p. 798).

29 MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Op. cit., p. 724.

30 Esses problemas deviam atormentar o autor desde, talvez, 1943, quando o jovem crítico Antonio Candido escreveu estas palavras no jornal paulista *Folha da Manhã* sobre *Pedra do sono*: "Nos nossos tempos de poesia mais comunicativa, já transcendia a fase hermética pura, quase sempre vítima de sua autofagia, soa com certo ar de raridade o livro do Sr. Cabral de Melo [...]. O erro de sua poesia é que, construindo o mundo fechado de que falei, ela tende a se bastar a si mesma. Ganha uma beleza meio geométrica e se isola, por isso mesmo, do sentido de comunicação que justifica neste momento a obra de arte. Poesia assim tão autonomamente construída se isola no seu hermetismo. Aparece como um acúmulo de individualismo, de personalismo narcisista que, no Sr. Cabral de Melo, tem um inegável encanto, uma vez que ele está na idade dessa espontaneidade na autocontemplação. O Sr. Cabral de Melo, porém, há de aprender os caminhos da vida e perceber que lhe será preciso olhar um pouco à roda de si, para elevar a pureza da sua emoção a valor corrente entre os homens e, deste modo, justificar a sua qualidade de artista" (CANDIDO, Antonio. "Um velho artigo". *Colóquio/Letras*, Documentos, Lisboa, n. 157-158, 2000, p. 18). Esse verdadeiro "conselho de vida" foi dado ao jovem poeta de 23 anos pelo crítico do alto dos seus 24. Antonio Candido – que diz no artigo não conhecer nenhum poeta "que tenha estreado com tantas promessas" – acusa, em nota introdutória à nova publicação desse artigo, por ocasião da edição em homenagem a João Cabral, que se trata de um "escrito bisonho" ou de juventude (Idem, p. 13).

> autor na relação literária, que é o leitor e sua necessidade, a existência de uma teoria da composição é inconcebível.[31]

E reafirma essa direção: "É ainda em nome da expressão pessoal que se defende a absoluta primazia do trabalho intelectual na criação".[32] Cabral localiza a predominância da ideia de "expressão pessoal" e do conceito de inspiração na literatura mundial e "particularmente na literatura brasileira";[33] na sequência, caracteriza essa atitude agora por meio do conhecido verso de Drummond de *A rosa do povo*: "É a atitude do poeta que espera que o poema aconteça, sem jamais forçá-lo a 'desprender-se do limbo'" (aspas do autor).[34] Curioso o uso desse Drummond que Cabral conhecia bem – ele revisara as provas de *A rosa do povo*. Esse interessante poema do poeta mineiro, que fica mais complexo na armação do livro, aponta, ao mesmo tempo, a falta de importância dos acontecimentos pessoais no poema – e dessa poesia imediata que ainda, segundo o poema, não é "poesia" – e certa "paciência do poema", digamos assim, ou ainda a sua construção fina no tempo em um processo simultâneo de abertura e reflexão em relação ao objeto poético em construção e à própria sensibilidade. O poema todo parece ter uma direção diferente, talvez oposta, do argumento do "trabalho" defendido por Cabral na aula: "Não forces o poema a desprender-se do limbo".[35] Essa defesa de forçar o poema, de impor o poema, depois da constatação de que a poesia brasileira daquele momento é "bissexta" e dependente da inspiração, acaba desembocando, finalmente, na afirmação de que existe certa "repulsa ao sentido profissional da literatura".[36] Relativiza a afirmação, no próximo período, percebendo, talvez, seu "perigo": "Esta palavra profissional não está muito bem empregada aqui. Mas a continuação pode aclarar o meu pensamento".[37] Não aclara por completo. Seu argumento vai para a utilidade, a funcionalidade, a necessidade de construção de um trabalho técnico específico. E ainda para a comparação entre esse "poeta [...] passivo que

---

31 MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Op. cit., p. 725.

32 Idem, p. 727.

33 Idem, p. 730.

34 Idem.

35 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1968, p. 139.

36 MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Op. cit., p. 730.

37 Idem.

espera o poema",[38] segundo a alusão ao poema de Drummond, e essa nova posição, ativa, que Cabral propõe.

Continua em uma atitude defensiva contra os "poetas bissextos", que, segundo ele, "alimentam [um preconceito] contra o poema chamado de encomenda", ou contra aqueles que se impõem um tema; novamente, sinaliza uma atitude de fundo "místico" e de "desprezo pela atividade intelectual".[39] Cabral ajusta à situação brasileira, e com outros resultados, a posição contra os "esteticismos" que alguns poetas modernistas de língua inglesa assumiram, como dito antes. Rebecca Beasley mostra como a criação de uma brutal simplificação do que foi o "esteticismo" da segunda metade do século xix serviu para Pound, Eliot e Hulme como uma espécie de bode expiatório para eles constituírem as respectivas posições "modernas":

> In his "Prolegomena" (1912), for example, Pound contrasts the achievements of the nineteenth century, "a rather blurry, messy sort of a period, a rather sentimentalistic, mannerish sort of a period", with his hopes for twentieth-century poetry, which will, he predicts, "move against poppy-cock, it will be harder and saner, [...] austere, direct, free from emotional slither".[40]

Cabral faz, então, uma espécie de autocrítica – e crítica – em relação a esse processo que movia sua poética na década de 1940, praticamente repetindo o argumento que ouviu do jovem crítico Antonio Candido em 1943:

> Esses mágicos, esses metafísicos da palavra [que se dedicaram com "intenções seríssimas"] acabaram todos entregues a uma poesia puramente decorativa. Se se caminha um pouco mais na direção apontada por Mallarmé, encontra-se o puro jogo de palavras.[41]

Ele expõe nessa conferência o ponto de contato, ou certa sobreposição, que o andamento da arte e da poesia moderna apresentou no Brasil entre tendências racionalistas da poesia moderna – com características

---

38 Idem.

39 Idem, p. 731.

40 BEASLEY, Rebecca, *Theorists of Modernist Poetry: T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound*. Londres: Routledge, 2007, p. 20.

41 MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Op. cit., p. 732.

mais prosaicas, “saudáveis”, menos emocionais etc. – e as partidárias dos processos inconscientes ou de afirmação da expressão individual. Preocupado em assegurar a comunicação com o leitor, Cabral justifica isso recuperando um passado e leitores indeterminados e idealizados:

> Na verdade, quando se escrevia para leitores, a comunicação era indispensável e foi somente quando o autor, com desprezo desse leitor definido, começou a escrever para um leitor possível, que as bases do hermetismo foram fundadas. Porque neste momento, a tendência do autor foi a de identificar o leitor possível consigo mesmo [...]. Quando falo no leitor como contraparte indispensável do escritor, penso no contrapeso, no controle que deve ser exercido para que a comunicação seja assegurada [...]. Ao autor cabia sentir essa exigência, vivendo a vida de seu leitor, identificando-se com ele, integralmente [...]. Evidentemente, a atitude do poeta de hoje não é essa. É a contrária. O poeta se isola da rua para se fechar em si mesmo ou se refugiar num pequeno clube de confrades.[42]

Ele prossegue em seu argumento problematizando uma atitude individualista que entende como um dado histórico e que faz com que os autores, na necessidade de exprimir o que lhes é particular, fechem-se para o mundo e os homens. Esse “humanismo” do autor é resultado prático do seu “comunismo” revelado por carta a Drummond em 1948, algo que começa a ser perceptível em sua obra em *O cão sem plumas* (1950). Esse problema leva ao estabelecimento da comunicação no centro de sua atenção, e o leitor aparece aí implicado: “Outra missão do leitor no ato literário, a saber, a de colaborar indiretamente na criação”.[43] No desenvolvimento da ideia, ele reinsere, ainda que de maneira frouxa, ou não esclarecendo, o que havia prometido, a especificação do que estava entendendo por “profissional”, que deixara interrompido antes: “Mas ele esquece o mais importante. Nessa relação o leitor não é apenas o consumidor. O consumidor é, aqui, parte ativa. Pois o homem que lê quer ler-se no que lê, quer encontrar-se naquilo que ele é incapaz de fazer”.[44]

---

42 Idem, p. 735.

43 Idem, p. 736.

44 MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Op. cit.

A tensão do argumento, da perspectiva atual, perde evidentemente força. Esse leitor é identificado de maneira muito imediata com um consumidor, ainda que afirme não ser "apenas consumidor", e a comunicação aparece como algo que atravessa essa relação autor-leitor, precisando ser cuidada em função dela. Essa perspectiva da comunicação no campo do mercado – ou que instaura o consumidor como "alvo" imediato das produções artísticas, gráficas, musicais etc. – começa naquele momento a definir um campo que acompanha um processo de profissionalização do meio cultural que apresentará contornos mais nítidos na segunda metade da década de 1960, quando dispositivos de funcionamento de uma cultura industrial, ou dispositivos de marketing, se generalizam[45] tardiamente no país.

A profissionalização recente do meio cultural naquele começo dos anos 1950, associada à modernização precária e não inclusiva do país, aconteceu em diversos planos: nas artes visuais, em torno da fundação dos museus de arte moderna e das bienais; no cinema, com a Vera Cruz; e em muitos outros setores.[46] Ou, de fato, existe o aprofundamento desse problema das diferentes linguagens na própria realidade com a institucionalização da arte moderna e do modernismo no país, por um lado, e, em outra direção, com as especializações culturais que começaram a se multiplicar em disciplinas muitas vezes agrupadas sob uma mesma grande área denominada justamente "comunicação", que terá o objetivo de deixar mais "profissional" a relação com os consumidores – com dispositivos como o das pesquisas de marketing para identificar as necessidades desses consumidores como instrumentos para orientar a produção cultural.

O jovem Cabral, no entanto, não tinha como adivinhar esses desdobramentos futuros naquela sua aula de 1952. Apostou em certa defesa da técnica feita por Mário de Andrade no final da década de 1930, atualizada para aquele novo contexto por meio da ideia de

---

45 Um estudo decisivo e pioneiro para entender esse processo, de Renato Ortiz, demonstra, com uma pesquisa original e de fôlego, essa transformação estrutural da cultura brasileira (cf. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989).

46 A primeira habilitação em "comunicação visual", para ficar em um exemplo desse campo da "comunicação" que se desenvolveria a partir dali e ganharia contornos próprios, foi inaugurada no começo da década de 1950 no Museu de Arte de São Paulo (Masp). Maria Arminda do Nascimento Arruda, que procura entender esse processo cultural complexo, se ancora em três balizas para realizar uma análise dessa trama cultural e dessa modernização precária na transição da década de 1940 para a seguinte: o teatro, por meio da produção de Jorge Andrade; a sociologia, com Florestan Fernandes como centro; e o concretismo (cf. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2015).

profissionalização do ofício do escritor. Aliava isso a esse "humanismo", ou o seu "comunismo", também orientando o projeto de Mário de Andrade numa direção mais política. Os jornais de São Paulo dos dias seguintes, principalmente o *Correio Paulistano* por meio de Domingos Carvalho da Silva, comemoraram essa palestra, que provocara "vivo interesse, constituindo-se, mesmo, no maior assunto literário do mês em S. Paulo", como deixou registrado, em 15 de novembro de 1952, uma matéria ilustrada por uma fotografia na qual aparece o poeta rígido, com os olhos fixos nos papéis que segurava, muito provavelmente na leitura de sua apresentação. E, um dia depois, outra longa matéria é veiculada, com entrevista e comentários com um trecho intitulado "Fuga ao esteticismo" em que Cabral comenta: "[Estou satisfeito] com a atitude antimetafísica, antimediúnica, etc., dos meus livros anteriores. Se se refere porém a certo esteticismo, desenvolvido até meu penúltimo livro, devo dizer que não".

Domingos ressaltava que "uma grande dose de humanismo – no sentido do interesse pelo destino do homem – se vislumbra de seus conceitos em matéria de arte, política, etc.". Quando surge a questão política – que devia afligir profundamente Cabral naquele momento por causa da denúncia de Carlos Lacerda, assunto que era público, embora a quase totalidade das cerca de duas dezenas de notas e matérias sobre o assunto estivessem quase que restritas à *Tribuna da Imprensa* –, o "repórter cultural" complementa: "Isto seria, porém, um assunto para outra entrevista". Evidentemente uma entrevista com esse teor não foi concedida nem àquele órgão de imprensa, nem, salvo engano, a nenhum outro naquele momento ou nos meses que se seguiram. João Cabral e mais quatro colegas, como vimos, foram "punidos"[47] no final de março de 1953.

CARLOS PIRES é mestre e doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo e professor adjunto do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordena o Laboratório da Palavra do Programa Avançado de Cultura Contemporânea-UFRJ. Atua de maneira interdisciplinar nos seguintes temas: Modernismo, Lírica, Literatura e Artes Plásticas, Canção Popular, Literatura e Sociedade e Literatura para crianças. E-mail: pirescarlos@gmail.com.

---

47 Punidos altos funcionários do ministério das relações exteriores. *Correio Paulistano*, 20 mar. 1953.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1968.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

BASTOS, Laíse Ribas. "Para Domingos: as cartas, os amigos, a literatura". *Boletim de Pesquisa NELIC*, v. 17, n. 27, p. 31, 2017.

BASTOS, Laíse Ribas; CAMARGO, Maria Lucia De Barros. "'Meu caro Domingos' – as cartas de João Cabral para Domingos Carvalho da Silva". *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 29, n. 2, 2020, pp. 78-93. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/16055>. Acesso em: 04 dez. 2022.

BEASLEY, Rebecca. *Theorists of Modernist Poetry: T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound*. London: Routledge, 2007.

CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do povo à rosa das trevas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

CANDIDO, Antonio. "Um velho artigo". *Colóquio/Letras*, Documentos, Lisboa, n. 157/158, 2000, pp. 13-19.

FERNÁNDEZ-MEDINA, Nicolás. "Tradição e ruptura: João Cabral de Melo Neto em Barcelona, 1947-1950". *Luso-Brazilian Review*, v. 42, n. 2, 2005, pp. 89-109.

GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

JOHNSON, Randal. "A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945)". *Revista USP*, n. 26, 1995, pp. 164-181.

MARTINS, Luis. *Um bom sujeito*. Rio de Janeiro São Paulo: Paz; Terra Secretaria de Cultura, 1983.

MELO, Ana Amélia de Moura Cavalcante de. "Associação Brasileira de Escritores: dinâmica de uma disputa". *Varia Historia*, v. 27, n. 46, 2011, pp. 711–732.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

MELO NETO, João Cabral de. "Prática de Mallarmé". *Renovação*, Recife, n. 1, out.-dez. 1942.

MELO NETO, João Cabral de. *A literatura como turismo*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PIRES, Carlos. “Política e formação do campo literário brasileiro”. *Revista Abralic*, v. 21, n. 1, 2019, pp. 101–117.

TRAIDORES no Itamarati. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1952, Ano IV, n. 776, p. 1 e 10. Disponível em” <http://memoria.bn.br/DocReader/154083_01/9078>. Acesso em: 27 fev. 2022.

SÜSSEKIND, Flora (Org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

TÀPIES, Antoni. *Memoria Personal*. Madrid: Seix Barral, 1983.

INÉDITOS E RAROS

UM POEMA INÉDITO DE JOÃO CABRAL

MARCELO BORTOLOTI

O poema inédito que aqui se publica, “Pernambuco chovido, abril de 1980”, foi encontrado no arquivo pessoal do editor José Olympio Pereira, na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Ele pertencia a um conjunto de 48 poemas datilografados, alguns deles com correções à caneta, reunidos num pequeno livro com encadernação espiral, que trazia na primeira página a inscrição: “Poemas pernambucanos, João Cabral de Melo Neto”. Tratava-se da primeira versão da obra *A escola das facas*, lançada em dezembro de 1980 pela editora José Olympio. Abaixo do título, uma anotação à lápis indicava que o datiloscrito não seria aproveitado na publicação: “Original a ser substituído por outro que o João Cabral vai enviar. 12/08/1980”.

Entre os poemas ali reunidos, 44 entraram em *A escola das facas* (doze com títulos diferentes), e outros três apareceram em livros seguintes, permanecendo este como o único inédito. João Cabral evoca nestes versos a imagem dos campos esverdeados depois da chuva, paisagem que se repete sazonalmente no sertão pernambucano, contrastando com a aridez dos períodos de seca. Imagem possivelmente recuperada de alguma memória de criança, e neste sentido coerente com os demais poemas do livro de 1980, que abordam temas regionais ligados à vida e à infância do autor, o que representou uma rara inflexão em sua obra, em geral avessa a referências autobiográficas e a expansões do sujeito lírico.

Nesta época, atuando como embaixador do Brasil em Quito, no Equador, João Cabral dividia-se entre uma dicção mais pessoal na obra e a sua propalada “aversão à subjetividade”. Ao mesmo tempo em que colocava muito de si nos versos de *A escola das facas*, em agosto daquele ano escreveu ao editor que preparava o livro: “Se não for essencial para você gostaria que o livro saísse sem a minha fotografia e sem a minha biografia. Em geral, as fotografias de intelectuais são ridículas: mostram-

nos 30 anos mais jovens e com ares meditabundos que ninguém pode levar a sério. Quanto à biografia, é uma coisa que não tenho”.[1] Neste embate, o poema que se publica aqui pela primeira vez pode ter sido excluído da obra por algum excesso de memorialismo, na visão do autor. Merece agradecimento especial o professor Antônio Carlos Secchin, organizador do livro *João Cabral de Melo Neto – Poesia Completa* (Editora Alfaguara, 2020), que confirmou o ineditismo do poema.

PERNAMBUCO CHOVIDO, ABRIL DE 1980

Os verdes que aprendi do verde
Na mata chovida revi.
Mais que revi (que nossos verdes
Não são só de ver): revivi.
Mais que revivi: nossos verdes
Não são de reviver, ali,
Eles são muitos e exigentes:
Cada um quer que venha aqui.
Neste abril o verde era tanto,
Tantos, sem mãos a medir,
Que se viajei neles todos,
E sem habitá-los revim,
Os revivi no arredor verde
E no de cristal que bebi
(Escrevo, está claro, de quando
a chuva o deixa se exprimir).

MARCELO BORTOLOTI é jornalista formado pela Pontifícia Universidade Católica de Belo Horizonte, mestre em Artes pela Universidade Federal Fluminense, doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: marcelobortoloti@gmail.com.

1 Carta de João Cabral a Daniel Pereira, 21 de agosto de 1980. Acervo José Olympio Pereira, Fundação Casa de Rui Barbosa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa*. Organização e notas de Antônio Carlos Secchin. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
MELO NETO, João Cabral. *Poemas pernambucanos*. Datiloscrito original do acervo pessoal de José Olympio Pereira. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

ÇARTAS INÉDITAS DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO PARA RUBEM BRAGA

RAFAEL IRENO

Essas três cartas foram escritas em fevereiro, julho e setembro de 1966, quando o poeta e diplomata pernambucano estava servindo em Berna, Suíça. Elas registram o processo de edição de *A educação pela pedra* e *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta,* são documentos riquíssimos não apenas por oferecer novos ângulos de leitura para ambos os livros – tão decisivos na trajetória de João Cabral –, mas por revelarem igualmente os bastidores da *Editora do Autor*, fundada em 1960, pelo cronista Rubem Braga, pelo escritor Fernando Sabino e pelo advogado Walter Acosta. Nas entrelinhas dessas missivas, desvela-se um diálogo intenso entre dois correspondentes, cuja relação até hoje foi pouco estudada, talvez, em função de suas poéticas aparentemente opostas: o antilírico e o lírico, poeta e cronista, poesia e prosa.

Na leitura das cartas, reconhecemos o rigor cabralino, atento aos mínimos detalhes: tipos, corpo do texto, posição do poema na página etc. E, ainda que nos faltem as respostas de Rubem Braga, podemos adivinhar, em cada acordo e desacordo embutido nas frases de João Cabral, a silhueta do cronista, agora em outra posição, a de editor. Em geral, entrevemos que procura cumprir todos os pedidos, não do escritor exigente, mas do "escritor ex-tipógrafo";[1] ele escuta, reflete sobre as estratégias de lançamento, constrói uma interlocução constante com o poeta e, ali e acolá, faz pequenas alterações e vai deixando sua marca discreta no processo editorial.

Por exemplo, na orelha de *Morte e vida severina* o poeta revela que gostaria de *Falatório* para título;[2] Braga, no entanto, preferiu

---

1 Detalhe: a primeira edição de *A educação pela pedra*, lançada pela Editora do Autor, foi a única que respeitou as vontades gráfica do poeta conforme discutida nas cartas. As demais editoras, alegando razões econômicas, mudaram parcialmente a disposição dos versos. João Cabral publicou pela Editora do Autor: *Terceira feira* [1961], *Antologia poética* [1965], *A educação pela pedra* [1966] e *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta* [1966].

2 Dentre as inúmeras estratégias da Editora do Autor para conquistar os leitores, Braga costumava incluir nas orelhas trechos de cartas trocadas com o autor. Por exemplo, em *Terceira feira* [1961], de João Cabral figura "Bilhete do autor ao editor":

o *que está aí* e emendou, acrescentando a explicação de que, na verdade, tratava-se de um pedido do público brasileiro, pois era difícil encontrar a versão integral do poema de 1955, escrita para o teatro somente. Não deixa de ser curioso que, agora, passando os olhos pelas cartas, especificamente pela terceira delas, notamos que Cabral já antevia a mudança do título, mas, nem por isso deixou de sugerir inúmeras alternativas, como "Parlamentos, Parlendas, Parlatório, Repertório, Poemas para Vozes", todas ressaltando o aspecto oral daqueles versos.

Dentre os títulos, vale a pena chamar a atenção para MEIA-ÁGUA, datilografado assim mesmo - grifado e em caixa alta. Isto porque se refere às duas dimensões prioritárias da poética Cabralina, aos dois rios que cortam a obra: de um lado, águas mais puras, de um trabalho poético hermético, mallarmaico; de outro, uma correnteza mais límpida, que privilegia a comunicação com o público, valendo-se de formas populares. *Morte e vida severina*, como é sabido, faz parte desta última água, do Capibaribe, junto a livros como *O cão sem plumas* (1950) e *O rio* (1954), os quais, segundo diz o próprio autor numa das cartas, são tipos de versos compostos para o "espetáculo" (refere-se a um livro de Jacques Prévert, *Spectacle*, publicado em 1951), constituídos de poemas para "atrair leitores que não são muito do esforço mental".

À vista disso, seria interessante contrastar o projeto de popularização da poesia com frases ou expressões presentes nas cartas como "nossos milhões de analfabetos" ou "preguiçoso leitor tropical". O desenho da

---

"Aqui vai o livro; título: botei
Terceira Feira (no sentido de ser
esta a terceira vez em que saem
poemas reunidos meus em edições
comerciais do tipo 'feira-livre')
mas não é definitivo. Poderia ser,
igualmente:
História Natural
Poesia Partida em Quatro
Segunda Mesa
Prosa em Poesia,
ou mais rotularmente:
Vários Poemas Vários
Novos Poemas Reunidos,
ou apenas:
Poesia
Poemas,
etc...

Se preferir qualquer destes, risque
o que já está escrito nos originais
e escreva o novo".

poética cabralina poderia ser ampliado, repensando os ecos de uma reflexão mais intensa nos escritos dos anos 50, repercutidos agora nos 60. Isto serve tanto para a republicação de *Morte e vida severina* quanto para *A educação pela pedra*, que, não se inscrevendo na esteira das obras de "fácil leitura", parece ter experimentado implicações importantes neste sentido, pela concomitância dos lançamentos em questão e, não se pode esquecer, pelo diálogo com um escritor de crônicas – gênero feito para um público maior por excelência. Leia-se com o acréscimo da curiosa informação, e provavelmente inédita, de que os famosos termos do poema "Catar feijão", quero dizer, "leitura fluviante, flutual" foram ditos pelo Embaixador Coelho Lisboa e o poeta, confessa a Braga, "cinicamente" os meteu nos versos como se fosse coisa sua. Observa-se ainda neste sentido, outro aspecto intrigante, que o tipo gráfico "simples, limpo e jornalístico", sugerido pelo autor para figurar no seu *Morte e vida severina*, pertence a antologia de crônicas *Homenzinho da ventania* (1961), de Paulo Mendes Campos. Isto é, de certa maneira, haveria uma convergência entre as expectativas cabralinas e a constituição da crônica, como gênero.

Outra opção de título ainda digna de nota é "Falácia", pois a palavra compartilha a mesma raiz de "falatório", e tal escolha aportaria, segundo o autor, ambiguidades interessantes para a capa. Isso é escrito no final da última correspondência, à caneta apressada, onde se lê também a confissão de certo receio quanto a publicar *Morte e vida severina*. Em 1966, é bom lembrar, vive-se sob o regime militar, à beira do AI-5, de modo que João Cabral de Melo Neto pede para atrasar o lançamento a qualquer sinal de chateação e, num tom irônico, autoriza o outro até mesmo a, de fato havendo aborrecimentos, transformar os versos em *hinos às belezas do subdesenvolvimento*, referência velada ao projeto ideológico da ditadura. Neste sentido (no item três da última carta), o poeta cobra Rubem Braga para que assuma mais a responsabilidade do projeto, "não só literária (...), mas também por causa das eternas chateações que V. conhece: por isso, gostaria que V. conservasse a dedicatória que coloquei e nos termos que coloquei", já que a ideia primeira de editar a história de Severino foi do cronista. Então, a dedicatória na primeira página do volume, para além de uma homenagem, corresponde a algum tipo de proteção para o poeta-diplomata. Tais implicações políticas, não se deve duvidar, atravessam as escolhas estéticas de ambos neste período. Uma das riquezas destas

cartas está, justamente, em nos oferecer entradas para se pensar os entrecruzamentos destas dimensões em cada autor.

Se as cartas de agosto e setembro se concentram mais na publicação de *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*, a de fevereiro, por sua vez, trata quase que exclusivamente de *A educação pela pedra*. Aqui, os leitores – talvez, com razão – identifiquem um problema de organização em meu texto, afinal, por que deixar para o final da introdução, os assuntos que vieram antes no tempo? Em primeiro lugar, minha justificativa está numa lição de João Cabral de Melo Neto, uma mania confessada nas cartas, a de "seguir a ordem cronologicamente inversa" das coisas. Mas, além disso, julgo que a primeira correspondência é tão marcante e traz um testemunho tão poderoso que não merece uma descrição sucinta, pelo contrário, prefiro deixar a vocês uma leitura mais livre dela, permitir a descoberta da tecelagem do poeta, que cuida do "entrelinhar", preocupa-se com os tipos das letras, com cada detalhe: o tamanho exato dos versos na folha para que o branco do papel não fique tão grande como é o céu de Brasília – comparação que confirma mais uma vez sua visão arquitetônica da imagem. Vejam, por exemplo, o desenho feito à caneta por Cabral de como as páginas deveriam figurar no livro.

Essa correspondência inédita com Rubem Braga vem, como se diz por aí, para dar sustância ou dar "carnadura concreta" à poesia de João Cabral de Melo Neto, fornecendo informações importantes e revelando aspectos ainda desconhecidos de sua obra.

Sendo assim, uma boa leitura!

RAFAEL IRENO é escritor. Publicou *Corpo extranho* [2015] e *Três por quatro* [2018], ambos pelo *Sarau da Cooperifa*. Atualmente, realiza doutorado em cotutela, entre a Universidade de São Paulo e a Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, sobre poesia, cinema e política nas obras do cronista Rubem Braga e do poeta e roteirista Jacques Prévert.

Habsburgstrasse, 6
Berna
6.2.1966

Meu caro Braga, Rubem,

eis os originais de que lhe escrevi. Apesar de muito emendado, creio que está legível. Não o passo todo a limpo outra vez porque isso significaria, para mim, reescrevê-lo outra vez, e estou realmente exgotado. A solução seria fazer outra pessoa bater um dactiloscrito mais limpo. Mas não há em Berna, assim à mão, dactilógrafas que saibam nossa bela última flor do Lácio.

Agora, algumas informações (não de escritor exigente; mas de escritor ex-tipógrafo, que não se curou nunca de não o ser ainda, e aproveita a remessa de seus espaçados originais para voltar a pensar e a falar no antigo "hobby"):

- o livro está todo paginado. V. verá que todos os poemas têm duas partes: assim, prefiro que todos êles comecem nas páginas pares para que tenham defronte, nas ímpares, sua continuação-fim (i.e. suas segundas partes).

- as páginas estão numeradas e o índice pronto. Para facilitar, botei a <u>lápis</u> a numeração das páginas que <u>não</u> serão numeradas e a <u>tinta</u> a das que <u>sim</u> serão numeradas. Para facilitar botei folhas correspondendo às páginas (poucas) completamente em branco.

RBGp

- o livro terá exatamente 112 páginas, i.e., 7 cadernos de 16 páginas. Pelo que verifiquei, a forma em 16 tem a preferência da Edautor.

- tipo: gostaria que fôsse aquêle do livro de Vinicius "Para viver um grande amor", impresso na mesma gráfica de quase todos os da Edautor. O corpo usado na minha Antologia, ótima para ela, seria pequeno demais para os poemas já pequenos da "Educação pela pedra". Quero dizer: o tipo e o corpo usado no livro de Vinicius; mas não o cursivo usado nos poemas daquele livro; sim o não-cursivo usado nas crônicas do livro do grande poeta e Melo Moraes também.

- andei medindo e vi que, apesar de êstes poemas de agora terem versos mais largos, não haverá nunca perigo, com o tipo e corpo de tipo do livro de Vinicius, de nenhum verso ficar partido por não caber na linha.

- andei medindo também e vi que não há nenhum perigo de nenhuma parte de poema, posta por mim numa página, transbordar de página. A êste respeito, o problema é o inverso. Mesmo as partes maiores (de 16 versos mais o título) ficarão pequenas na página, e as páginas ficarão com "céu (ou branco) demais", como disse o Otolara acerca de Brasília. Assim, gostaria que V. recomendasse a seu Diretor gráfico entrelinhar os versos tanto quanto o corpo do título permitir. Talvez a gráfica possua um corpo maior daquêle tipo usado em "Para viver...". Mas um tipo maior pode criar o

RBGp

inconveniente de haver versos partidos, por não caberem numa só linha. Creio que uma boa dose de interlinha entre os versos será uma água que não fará nenhum mal ao "flavour" dêste pobre whisky.

- para os títulos dos poemas, os (tipos) usados naquele livro do Vinicius, e nos livros da Editora em geral, estão perfeitos.

- para as dedicatórias dos poemas, um tipo cursivo, de corpo um pouco menor do que o não-cursivo do texto, será ótimo.

- botei a lápis umas tantas notas, ou recados, para que certas estranhezas gramaticais e léxicas e para que a grafia de certas palavras estrangeiras não estranhem ao compositor nem ao revisor.

- provas: está claro que não as quero ver. Mas gostaria que, ao ser iniciada a revisão, V. me mandasse um bilhetinho dizendo: assim eu lhe mandaria alguma palavra que tenha achado até lá para substituir uma meia dúzia que não me convence ainda e que já não tenho cabeça para procurar agora.

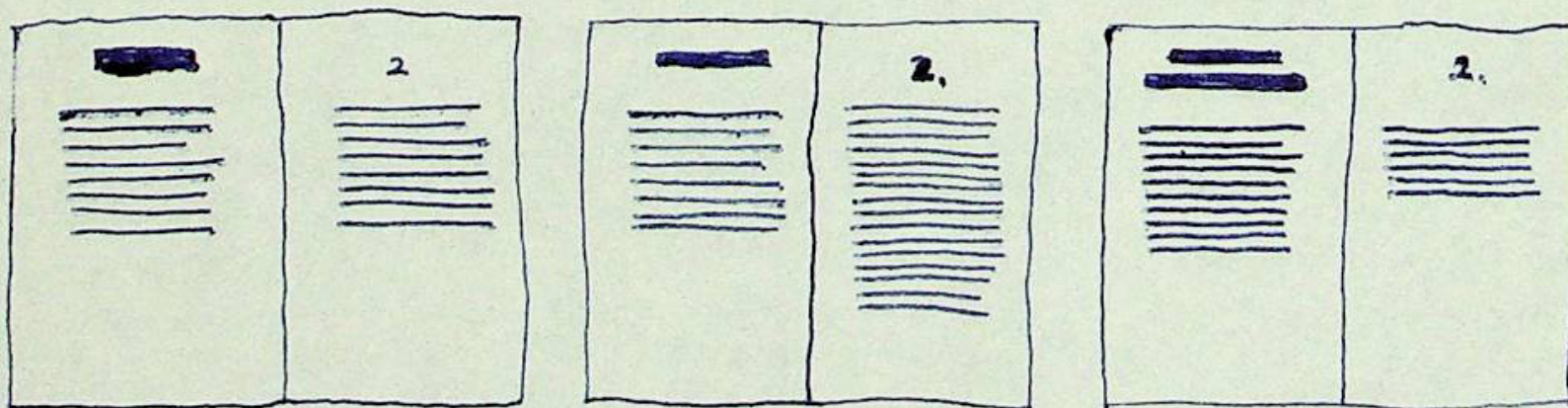
- as letras que estão nas páginas separando as partes do livro não estão assim por acaso: têm uma fu ção. Assim gostaria que fossem postos os a e b minúsculos e os A e B maiúsculos onde se encontram nos originais.

- na capa basta botar "Educação pela pedra". A palavra "dípticos" basta ir na portada de dentro.

-

RBG

- gostaria que o primeiro verso de cada primeira parte ficasse na mesma altura do primeiro verso de cada segunda parte que lhe está defronte: isso, tanto nos casos em que as duas partes de cada poema têm o mesmo número de versos quanto nos casos em que êlas são assimétricas (como, aliás, está nos originais que lhe estou mandando). Considerando que os títulos dos poemas irão sempre nas páginas pares (acima, está claro, das primeiras partes) e que isso faria ficar um branco vazio acima do primeiro verso das segundas partes, coloquei acima destas últimas, conforme o caso, um 2 ou um * . (Não deve haver um 1 ou um * nas páginas onde vão os títulos: todo o mundo vê que ali está o começo). Botei essas coisas, apenas para equilibrar as páginas e encher o branco vazio. Mas não é preciso que êsse 2 e êsse * sejam muito grandes. Sendo do mesmo corpo do texto já preencherão aquelas funções. Para ficar mais claro do que a minha prosa desenho abaixo o livro aberto em três tipos diferentes de poema:

RBG

-última coisa: folheando o citado livro de Vinicius, vejo que os poemas são paginados como que de baixo para cima, isto é, fazendo coincidir a última linha do texto com a linha teórica mais baixa da página. Isso, com o título posto lá no alto, faz uma espécie de paginação-livro-de-Olegário-Mariano, pouco de se notar no livro do Vinicius (onde só há dois poemas assim de pequenos), mas que se notaria muito no meu, onde as partes de poema pequenas são numerosas. Assim, eu preferiria que os poemas fossem jogados para o alto da página, a uma altura uniforme para todos, e o mais próximo do título que fôr possível. A parte vazia ficará abaixo do texto, entre a última linha dêle e o número da página. Aliás é assim que os poemas estão dactilografados nos originais. Êsse é um estilo de paginação inglês que acho muito mais elegante do que o que seguimos no Brasil. O. K. ?

Bom, ilustre e caro Editor e Embaixador também. Não tenho mais nenhuma miudeza com que chateá-lo e fico por aqui. Breve lhe escrevo a respeito de outros assuntos. Assim, se V. se chatear demais com êsses detalhes acima pode não ler esta carta e passá-la simplesmente ao seu Diretor gráfico ou ao Diretor de sua gráfica. Que não estariam interessados nos outros assuntos .

Um grande abraço e até breve.

seu amigo

[assinatura]

6, Habsburgstrasse
BERN

3.7.1966

Meu caro Rubem, (em envelope separado,)

aqui vão, as provas de volta. Sei que V. e a tipografia vão me xingar. Mas a culpa foi sua. O difícil de acabar neste livro foi minha indecisão a respeito de variantes. Ao receber as provas (tão limpas) tôdas as minhas indecisões voltaram e outras apareceram e o resultado foi êsse que V. vê. Se V. achar que as emendas vão encarecer o livro faça ~~xxxxxxxxx~~ uma coisa: ~~xxxxx~~ deduza dos direitos do autor, se é que o autor ~~xxx~~ vai receber direitos por essa coisa. Fora isso, tudo está ótimo. Vejo que tudo o que pedi foi observado ou está em caminho de ser. Muito obrigado a V. e ao Acosta; pelo que deduzo da sua carta, êle é o entendido em arte gráfica da Edautor.

Quanto a seus planos editoriais: estou de acôrdo com tudo. V. não ~~xx~~ só entende do comércio de livros como, por estar aí, sabe melhor o que o público quer. Apenas para discutir, e ter o prazer de receber cartas suas, discordando ou não do que vou propor, submeto-

RB Cp

lhe as seguintes sugestões: porque não fazer uma edição de M & V Severina comercial, isto é, como os livros da Editora, isto é, sem nada de tipografia nem de diagramação especial? V. dirá que o texto é pequeno, o que é verdade; mas se acrescentariam ao texto os Dois Parlamentos (que concebi como prólogos para as duas metades do auto de natal) e mais os seguintes poemas (que eu concebi como o que na literatura espanhola antiga se chamava "bailes"): Velório de um Comendador, O motorneiro de Caxangá, Sevilha, Jogos frutais e os Três Mal-Amados. Êsses textos todos são o que se poderia dizer textos para espetáculo, embora esta palavra não pudesse ir no título: há um livro de Prevert com êsse nome. Mas se poderia achar um geral ou M & V Severina e alguns bailes, etc. A publicação dêsse livro, além de atraír os leitores que não são de muito esfôrço mental, teria a utilidade de abrir espaço na futura Antologia para O Rio completo e para as coisas de A Educação pela Pedra.

Seu plano de publicar o auto com a música tem problemas: a música não está escrita; quanto às fotografias, creio que iam encarecer enormemente o livro; por outro lado, seria preciso publicar alguma explicação sôbre a mise-en-scène adotada pelo TUCA e isso está ligado ao próprio conceito de trabalho e de teatro do TUCA, etc. Quer dizer: o livro ficaria uma espécie de

documentário, coisa que aliás o Roberto Freire, diretor artístico, já está fazendo, por encomenda de um editor de São Paulo, ao que me disse (aliás, esclareço que o texto não será incluído: pelo menos êle nada me disse nesse sentido).

Quanto ao livro que proponho: êle ficaria com umas 120 páginas, de texto ~~xxxxx~~ compacto, e se V. achar isso pouco, para um livro comercial, ~~xxxxxxxx~~ se poderia incluir O Rio, que é um monólogo. Está claro que eu faria uma nota explicando porque aquelas coisas estão ali reunidas.

Bom, como lhe disse, isso é uma sugestão. Se V. não está convencido, faça o que sugere. Tem desde já minha autorização.

E agora, deixando de falar no Auto (já não aguento mais; é raro o dia em que não recebo carta de gente pedindo tradução, gente que o quer traduzir, gente que o quer montar, etc. A chateação é enorme porque como detesto escrever carta, deixo muitas ~~x~~ vezes as coisas apodrecerem sem resposta).

Obrigado pelas notícias sôbre o Recife. Creio que em breve minha literatura nordestina será a coisa mais mentirosa ~~x~~ do mundo. Qualquer coisa como o Rio de Janeiro do Manuel Antonio de Almeida, por exemplo. Ou como o próprio Recife de Mário Sette e Gilberto Freyyyre. Ainda bem. No ano que vem espero estar voltando para o Brasil e como tenho mais de vinte anos de serviço, posso já tirar dois períodos de seis meses

RB Cp

de licença especial. Assim ficarei um ano numa praia qualquer atualizando minhas impressões, ou como diria Jorge Amado, recolhendo material.

Outra coisa: quais são as ligações ~~da~~ da Editora com Portugal ? Pelo que me disse o Odylo, quando lá estive, parece que a situação está boa para o livro brasileiro ali. Está claro que, apesar de todos os nossos milhões de analfabetos, o Brasil é mais importante para o editor português que vice-versa. Mas porque Vocês não aproveitam e entram de cheio com Rubem Braga, Sabino, Clarice, P.Mendes Campos, as Antologias poéticas, etc ? Parece que em outubro vai haver em Lisboa uma Feira do Livro Brasileiro e os editores portugueses estão ~~xxxxxxxxx~~ esperando que, em troca, êles possam entrar no Brasil. Eu não entendo disso. Vejo apenas que, para ~~xxxxxxx~~ obras literárias não há concurrência possível nem prejuizo para ninguém. Para as traduções e livros técnicos talvez. Mas porque não se começar um intercâmbio forte para obras literárias ?

Bom meu caro, fico por aqui. V. pergunta: "em havendo dinheiro p. você, ou quando houver, a quem entregar ?". E eu respondo: "em havendo, quando houver (e se V. puder fazer com que haja será da maior oportunidade para êste endividado ~~xxxx~~ habitante da caríssima Berna), etc., peço entregar a minha sogra: Da. Agnes Hastings Barbosa de Oliveira, Rua da Matriz 46, apartamento 102, Botafogo, tel. 265356.

Um grande abraço do
J. Cabral de Mel

2. 9. 966

6, Habsburgstrasse
Berne

Meu caro Braga,

estou mandando separadamente os originais do livro. Não sei o resultado dos entendimentos entre V. e o TUCA. Primeiro recebi uma carta dêles dizendo que iriam procurar Você; depois, outra dizendo que estava tudo entendido, mas não que entendimento foi êsse. Assim, é possível que, a esta altura, o livro já tenha saído das cogitações da Edautor. Não se preocupe: jogue-o na cesta; em todo caso, o trabalho de copiá-lo foi útil, porque me obrigou a corrigir muitas coisas e, para mim, as correções sempre melhoram.

Para o caso de ainda estar no programa publicá-lo, informo:

1) botei no livro o título Falário, que quer dizer muitas coisas, inclusive (o que é justo para descrevê-lo) falatório. Mas acho a palavra engraçada porque tem qualquer coisa de aquário-de-falas. Se V. não gostar, risque. Bote, por exemplo, MEIA-ÁGUA, o que seria justo também porque no fundo os poemas aí são os que estavam numa das águas de Duas Águas, mais os mais recentes que poderiam estar...; outros títulos possíveis: Parlamentos, Parlendas, Falatório, Repertório, Poemas para vozes, etc. Agora: se V. acha importante botar no título alguma referência ao pernambucano Severino, bote Severino e outros, por exemplo, ou mesmo, Morte e Vida Severina e outros (ou outras). Deixo ao seu critério, inteiramente.

RBG

2) o livro ficou com 176 páginas (11 cadernos de 16), o que é o tamanho da minha Antologia Poética. Nunca pude descobrir se os editores preferem livro fino ou grosso. Em todo caso, se V. quiser aumentá-lo, incluo Os Três Mal-amados, que é também um falário, e (e posso incluir outros bailes, que dariam mais umas 20;) que aumentaria o livro de umas 20 páginas); diga, portanto

3) gostaria que V., que teve a idéia, assumisse um pouco a responsabilidade dela: não só literária, para que não pensem que me estou empurrando nas vitri- (aliás, ultimamente com muita frequência) nes das livrarias, mas também por causa das eternas chateações que V. conhece: por isso, gostaria que V. conservasse a dedicatória que coloquei e nos termos que coloquei. Se o Fernando não quiser fazer o favor que cinicamente estou pedindo, (abusando do santo nome dele sem perguntar,) deixe o seu: afinal de contas, a idéia foi mesmo sua, y hay que aguantar.. Além do que, homenagem merecida não se pode recusar.

4) a nota da editôra que botei na frente explica o porque da assembléia dessas coisas e não de outras; e também explica o que chamei bailes.

5) a ordem das 4 partes do livro e a dos poemas-bailes obedece à minha mania de seguir a ordem cronológica inversa; a meu ver, no caso, teve a vantagem de botar as coisas menores na frente: isto é as coisas que, pelo (pouco) tamanho, são mais atrativas para o preguiçoso leitor tropical. Mas se V., por motivos de editor, que a vã sabedoria dos (apenas) escritores nunca antecipará, quiser botar meu conterrâneo Severino bestialogicando na frente, faça-o V. sem remorso.

3

6) ao paginar o livro, calculei-o na base de um tipo do corpo de O homenzinho na Ventania. Se puder ser o mesmo tipo simples, limpo e jornalístico ~~daquele~~ do livro do Paulo, ótimo. Apesar de bonito, confesso que o tipo que o amigo Acosta escolheu para a Educação, por ser meio sofisticado, ~~impedexxxxxxx~~ não ajudaria a leitura de um livro que ~~xxx~~ imagina ser leitura fácil: ou como diria nosso amigo Embaixador Coelho Lisboa, leitura "flutual e fluviante" (dois fabulosos adjetivos que cìnicamente meti na Educação). Creio que com aquêle tipo, os espaços que botei e as separações-entre-partes de poemas, as páginas não ficarão muito descaradamente ralas. E se ~~xxxx~~ corpo houver um pouco maior, e daquêle mesmo tipo, melhor: o descaramento será menos notado.

Bem, meu caro, isso é tudo. Tudo, salvo o essencial, que vai agora: se V. vir, nos ares nacionais qualquer perigo para um indefeso diplomata (indefeso e já velho e covarde para recomeçar a vida) na publicação dessas falácias (falácia significa falatório e falácia; v. Dicionário do Aurélio; e essa ambiguidade poderá até ser útil ao autor...), não publique, adie, adie o adiamento, transforme os poemas em hinos às belezas do subdesenvolvimento, etc. ~~xxx~~ Deixo o que fazer, nas suas mãos prudentes de ex-aporrinhado por essas coisas e nas mãos mineiramente prudentes do nosso Fernando Sabino. Grande abraço para V. do seu João.

RB(P)

— Continuo esperando os exemplares marítimos da "Educação pela pedra no feijão".

O POETA NO RÁDIO: TEXTOS DISPERSOS DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

EDNEIA RODRIGUES RIBEIRO

Algumas vezes, a ênfase em textos publicados apenas em livros contribui para ofuscar demais projetos a que o escritor tenha se dedicado. Assim, a colaboração em jornais e rádios pode ser considerada uma vertente da produção intelectual e do envolvimento do escritor com a sociedade ainda pouco explorada. Além da publicação de 19 livros de poesia – sem contar antologias e obra reunida – João Cabral também se dedicou a outras atividades voltadas à difusão das artes poéticas, à escrita e à edição de livros e revistas.

Entre projetos em que esteve envolvido, destacam-se: criação da *Revista de Cultura Brasileña*, que publicou 52 números entre junho de 1962 e novembro de 1981;[1] o trabalho como editor na sua prensa manual (*O Livro Inconsútil*) com a qual lançou a *Revista Cavalo de todas as cores*, em parceria com Alberto de Serpa,[2] alguns de seus livros (*Psicologia da composição e O cão sem plumas*) e de outros escritores; atuação como secretário de redação do jornal *Vanguarda*, fundado por Joel Silveira; e a pesquisa no Arquivo das Índias, em 1956, após ser readmitido pelo Itamaraty e enviado a Sevilha não para servir como cônsul, mas para pesquisar documentos brasileiros constantes naquela instituição. Desse trabalho resultou uma extensa publicação intitulada *O Arquivo das Índias e o Brasil*, lançada pelo Ministério das Relações Exteriores, em 1966, mas pouco conhecida.

Entre 1952 e 1954, período que coincide com o retorno de João Cabral ao Brasil, após ser colocado em disponibilidade não remunerada pelo Itamaraty, observam-se contribuições significativas em jornais brasileiros. Publicações como o ensaio "Nota sobre a poesia taurina de

---

1 Em meados de 2015, o conteúdo dessa revista foi transformado em *ebook* pelo Centro Cultural do Brasil em Barcelona e pode ser conferido gratuitamente no link: <http://ccbrasilbarcelona.org/noticias/tag/revista-de-cultura-brasilena/>. Acesso em: 20 dez. 2022.

2 Conferir o trabalho "Cartas inéditas de João Cabral a Alberto de Serpa. O planejamento de O cavalo de todas as cores", da professora Solange Fiuza.

Rafael Alberti", divulgado na edição 00286, de 14 de dezembro de 1952, do *Diário de Pernambuco*, mas que não consta no inventário analítico dos originais do poeta salvaguardados pela Fundação Casa de Rui Barbosa, indicam a necessidade de verificarmos de maneira mais acurada sua colaboração em veículos de comunicação brasileiros, sobretudo, nos primeiros anos da década de 1950.

Embora textos publicados por João Cabral em jornais continuem dispersos, alguns foram incluídos na *Obra completa* (1994) e em *Prosa* (1997), ambos organizados por Marly de Oliveira, com a supervisão do autor. É o caso de quatro artigos sobre "A geração de 45",[3] publicados, em 1952, no *Diário Carioca* e, posteriormente, no *Diário de Pernambuco*. Todavia, outra produção intelectual do poeta que almejava ser um crítico de arte não chega a ser mencionada em sua bibliografia. Trata-se de textos elaborados por João Cabral, em meados de 1953, para apresentação em programas da Rádio Clube do Brasil, dirigida por Marques Rebelo. É importante ressaltar que essa emissora pertencia a Samuel Wainer,[4] também vinculado ao jornal *Última Hora*, onde João Cabral foi autor do editorial "Um homem", publicado na ocasião da morte de Getúlio Vargas.

De acordo com Ivan Marques (2021, p. 209) "além de produzir versões radiofônicas de obras literárias, uma de suas iniciativas foi a criação de uma série de programas culturais". Entre os quais destaca-se o programa "Falam os críticos" que desde a estreia, em janeiro de 1953, trazia a participação de João Cabral como responsável pela poesia. Como o programa era dedicado a várias artes, contava também com a colaboração de Adonias Filho (literatura), Flávio de Aquino (artes plásticas), Antônio Sá (música), Reynaldo Jardim (cinema). A boa recepção do programa e dificuldades financeiras enfrentadas pelo poeta levaram-no a produzir outro denominado "Sala de Leitura", voltado a personagens do mundo literário.

Consultas ao espólio documental de João Cabral, sob os cuidados do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, da Fundação Casa de Rui Barbosa, revelaram que alguns itens da sua produção intelectual eram (ou continuam) desconhecidos do público. Entre o material encontrado

---

3 *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 1952, 23 nov. 3 cad., p. 3; 30 nov. 3 cad., p. 3; 7 dez. 3 cad., p. 1; 21 dez. 3 cad., p. 1. Os mesmos artigos são veiculados no *Diário* de *Pernambuco*, em dezembro de 1952, na edição de 00281, e em 2 de fevereiro de 1953, na edição de 00027.

4 A esse respeito, conferir Karla Monteiro (2020, pp. 199, 225, 229, 233 e 235).

durante a minha pesquisa de doutorado, destacam-se mais de 50 poemas inéditos e outros dispersos, que foram incluídos na *Poesia completa de João Cabral* (2020). Em relação à prosa ensaística, além de um documento de 29 laudas datiloscritas – "A poesia brasileira" conferência "feita no Recife, 1954, nunca publicada", conforme anotações do próprio autor –, há cerca de três dezenas de textos curtos, com pouco mais de uma folha datilografada, identificados, no sumário elaborado por João Cabral, como artigos de jornal e programas de rádio.[5] Desses documentos, vinte são programas de rádio que versam sobre figuras do meio literário e artístico, como Vinicius de Moraes, Cecília Meireles, Luiz Santa Cruz, Mauro Mota, Otavio de Faria, entre outros.

A seguir, podem ser conferidas transcrições de dois documentos que nos permitem observar uma faceta pouco conhecida do engenheiro do verso: a de apresentador de rádio. Em "Romanceiro da Inconfidência"[6] e "O exílio das elites" sobressai o entusiasmo do autor de *O cão sem plumas* (1950) com o livro lançado por Cecília Meireles, em 1953. Resgate do poema épico, trabalho de pesquisa e abordagem de temas históricos sintetizam alguns motivos que levaram João Cabral a afirmar que "a publicação deste *Romanceiro da Inconfidência ganha um sentido de verdadeiro manifesto*".

A defesa de uma prática poética voltada a assuntos extraídos da realidade imediata, em vez de abordagens centradas na subjetividade e no sentimentalismo, aparece em outros textos inéditos e dispersos desse mesmo período, como na conferência "A poesia brasileira", como demonstra o fragmento a seguir:

> Ora, o poeta não foi nunca, somente o homem capaz de registrar estados de espírito pessoais em forma de poema. Poeta era o homem também capaz de celebrar, em poemas, os fatos que a sociedade de seu tempo desejava ver celebrados, – e nisso está o fundamento da poesia épica. Poeta era também o homem capaz de dar linguagem

---

5 Artigos de jornal: Preponderância da Poesia; O Romancista Otávio de Faria; Joaquim Cardozo [*1952*]; Os ensaios de crítica de poesia [*Diário de Pernambuco*]*;* Deolindo Tavares e sua poesia [*Rev. Estudantes Recife]*; Willy Lewin; Prática de Mallarmé [*Renovação out. Nov. Dez. 42]*; Sobre a exposição de Portinari [*O Jornal – 8.7.43];* As imaginações [*A manhã*]*;*15 Poetas Catalães [*Rev. Bras. Poesia]*.
Programas de rádio: O Romanceiro da Inconfidência; O Exílio das Elites; Um livro de Dantas [*Mota]*; Um poeta verdadeiramente moderno; Jacques Prévert, poeta moderno; Santa Cruz; Sobre os críticos de poesia; O Amoroso e a Terra; Vinicius de Moraes; Geraldo Vidigal; O Romancista Otávio de Faria; Mauro Mota e a Geração de 45; Sôbre o Romanceiro Popular; Poesia e Rádio; O Poeta Cipriano Vitureira; Sobre Poesia; Fim de uma etapa; Apresentação de Erskine Caldwell.

6 Conforme Joelma Siqueira (2021), esse texto foi publicado por terceiros como "Arquivo de um repórter 'Romanceiro da Inconfidência'", no Suplemento dominical do *Jornal do Brasil*, na edição 00093, de 22/04/1956. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/61299>. Acesso em 22 dez. 2022.

> poética a certos temas, para os quais a necessidade social recomendava uma linguagem afetiva (que emocionasse) em vez de uma linguagem racional (que somente convencesse), – e nisso está o fundamento da antiga poesia religiosa e da poesia didática. O poeta era o homem capacitado a tratar desses temas a qualquer momento, e não somente nos raros momentos em que os caprichos de sua sensibilidade o levassem a escrever poesia. (MELO NETO, 1954, AMLB, FCRB, fl. 167)

Enquanto nos programas de rádio o autor admirava Cecília Meireles pela escrita deum livro planejado com ênfase em temas históricos, na conferência “A poesia brasileira” ele reflete sobre a situação da poesia produzida no Brasil, em meados de 1954. Ao longo do texto, a crise do verso é relacionada ao distanciamento de temáticas objetivas que despertariam o interesse do leitor, o único capaz de garantir a circulação da literatura para além das confrarias literárias.

Mesmo que não haja referência explícita à figura de Cecília Meireles na poética cabralina, conforme se observa em relação a outros escritores brasileiros, é possível supor que as boas impressões causadas pelo *Romanceiro da Inconfidência* não se esgotaram nos dois programas de rádio. No conjunto da obra de João Cabral, um dos últimos livros guarda relações estreitas com o exercício poético empreendido por essa poetisa. O gesto de resgatar em versos a história de membros de movimentos pró-separatistas permite associar *O auto do frade* (1984) a *Romanceiro da Inconfidência* (1953). Se os inconfidentes de Minas foram lembrados na poesia de Meireles, coube ao poeta pernambucano homenagear o conterrâneo Frei Joaquim do Amor Divino Rabelo, o Frei Caneca, importante na Revolução Pernambucana (1817) e na Confederação do Equador (1824), mas ofuscado pela História Brasileira. Por meio de seus versos, João Cabral parece ter se empenhado em corrigir o que ele considerava uma injustiça, à medida que busca evidenciar a figura do mártir pernambucano ao longo de sua obra. Assim, antes de ser o mote do livro de 1984, Frei Caneca foi lembrado nos poemas “Frei Caneca no Rio de Janeiro”, de *Museu de tudo* (1975), “Descrição de Pernambuco como um trampolim”, de *A escola das facas* (1980), “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”, de *Crime na Calle Relator* (1987), e em fragmentos de *O rio* (1954).

Em entrevista concedida a Marília Martins, em 1992, João Cabral afirma: “Tem um comentário que o Mário Faustino fez uma vez que até

hoje me enche de orgulho. Ele disse: 'O senhor João Cabral é um poeta para quem a história existe, a geografia existe e a sociologia existe." (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 50). Embora apenas em 1984, com *O auto do frade*, um fato histórico tenha se tornado tema de um livro de João Cabral, sua produção poética de meados da década de 1950, sobretudo *O rio* (1954), *Morte e vida severina* (1956) e *Dois parlamentos* (1961), encontra-se em sintonia com ideias defendidas na prosa-ensaística escrita no mesmo período. Nessa fase, suas conferências, teses e programas de rádio reiteravam a necessidade de a poesia voltar-se à realidade imediata e a temas capazes de interessar ao leitor. Portanto, é possível inferir que características admiradas por João Cabral na poesia de Cecília Meireles, em 1953, também estavam sendo implementadas no seu projeto poético voltado a "dar a ver" realidades menos afáveis, a "falar de coisas" e a recusar o "lirismo interior".

O ROMANCEIRO DA INCONFIDÊNCIA[7]

O aparecimento do "Romanceiro da Inconfidência" de Cecília Meireles pode ser considerado um dos acontecimentos mais importantes dos últimos anos. Pela primeira vez, o livro de um poeta brasileiro moderno vem mostrar que a poesia, mais do que uma substância determinada, é linguagem, isto é, uma maneira de falar de certos assuntos ou de transmitir certas substâncias.

Modernamente, havia-se perdido completamente, ou quase, esse sentido. A principal preocupação do poeta moderno é a de definir, exatamente, o que é a poesia e captar, isolar, sua substância. Passou-se a encará-la como uma cousa independente do poema, que podia acontecer num poema e que os poemas, como outras formas de arte, podiam, algumas vezes, e quase sem o saber, captar.

Não é difícil de compreender-se que uma poesia escrita a partir de tal conceito, mostre a tendência a ir, mais e mais, diminuindo o seu campo de ação. Se essa substância, a poesia, independente do poema e de seu assunto, a obrigação do poeta DEVE ser a de reduzir ao mínimo todos os elementos discursivos, todo assunto, tudo o que puder ser dito em prosa.

Essa procura de isolar a poesia, como um corpo raro e instável, chegava, porém, a uma contradição. Poesia é linguagem, é o

---

7 MELO NETO, João Cabral de. s.d, AMLB, FCRB, fls. 49 e 50.

tratamento afetivo da linguagem. Ora, uma linguagem não pode viver independentemente de uma coisa que comunique. Uma palavra isolada, descoberta ao acaso do dicionário, tem sempre uma significação. E isso impede que a tal substância-poesia viva independentemente do assunto.

O que se viu, portanto, foi uma contradição. No seu afã de isolar a poesia, que eles julgavam um valor absoluto, os poetas modernos foram eliminando o que lhes parecia prosa. Incapazes de definir, positivamente, o que era poesia, foram eliminando, por um processo negativo, que não lhes parecia poesia.

O fim do poema ficou reduzido. Em vez de se fazer um poema sobre tal assunto, passou-se a fazer poesia. Isto é, passou-se a fazer poemas dentro do terreno que ia sobrando de todas aquelas sucessivas eliminações de coisas não poéticas.

O maior merecimento do livro da Senhora Cecília Meireles está precisamente em haver rompido com esta limitação da poesia moderna. O poema épico ou o poema de base histórica haviam sido abandonados. A poesia era uma substância caprichosa e submetê-la a um tema era arriscar-se a botar tudo a perder. Era arriscar-se a afugentá-la irremediavelmente.

Ora, dentro da poesia brasileira de hoje, romper com essa limitação vale por uma mudança de rumo tão completa, que a publicação deste Romanceiro da Inconfidência ganha um sentido de verdadeiro manifesto.

O EXÍLIO DAS ELITES[8]

Dizíamos, no último comentário, que o aparecimento do Romanceiro da Inconfidência da Senhora Cecília Meireles tem o valor de verdadeiro manifesto porque vem romper as limitações impostas, em nome da poesia pura, por alguns dos maiores de nossos melhores poetas. Limitações sobretudo de assunto.

O terreno da poesia está sendo, por tais poetas, mais e mais reduzido. A tal ponto que poesia quase que só vale, hoje, como sinônimo de lirismo interior ou de jogo formal.

Mas a experiência da Senhora Cecília Meireles tem um outro sentido, também importante e também, por si, quase um manifesto. Ao escolher

8 MELO NETO, João Cabral de. s.d, AMLB, FCRB, fls. 51e 52.

a Inconfidência mineira para assunto de seu livro de poemas, a autora de VIAGEM está rompendo, claramente, com o estado de espírito mais difundido hoje em dia, em relação à gênese do poema. Numa época em que quase toda a poesia é bissexta, e não apenas a dos poetas geralmente catalogados como bissextos, este livro da Senhora Cecília Meireles parte de um tema que a autora se impôs a si mesma e que procurou tratar da maneira mais sistemática que lhe foi possível.

Isto significa uma atitude completamente nova. O poeta de hoje, em geral, espera que o poema aconteça. Que ele lhe chegue, com seu tema, e sua forma própria. Como foi eliminado da poesia, em nome da poesia pura, qualquer sentido de utilidade, como não se cogita, em absoluto do destino social que o poema possa ter, o poeta moderno não encontra, fora de si, na sociedade, o impulso ou o encorajamento que levava os autores de antigamente a celebrar este ou aquele acontecimento. O poeta de hoje quer ser um poeta puro. Um poeta cujo poema contenha apenas poesia. Ora, o que é poesia ainda não foi perfeitamente definido e a substância poesia ainda não foi completamente isolada. A poesia é, para esses poetas, uma substância misteriosa e caprichosa que sopra onde quer, e não onde o poeta deseja que ela sopre. A atitude de tais poetas em relação à poesia é respeitosa e quase supersticiosa também. O poeta tem medo de forçar o poema. Ele o espera. Espera que um acaso qualquer o traga. O tema não é o ponto de partida para chegar-se ao poema mas o resultado, a fisionomia que assume o poema depois de captado.

Nem sempre este poema bissexto será puro. Alguma vez ele chegará carregado de todas as impurezas que tais poetas buscam evitar. Mas se ele foi concebido nessa passividade, o poeta se tranquiliza. Essas impurezas parecerão qualidades e não defeitos porque a atitude do poeta foi a de absoluta espontaneidade.

A Senhora Cecília Meireles com este Romanceiro da Inconfidência, que exigiu tanta sistematização e tanto trabalho de pesquisa, coisas que hoje em dia raramente vemos associadas como exercício da poesia, rompe decididamente com o estado de espírito vigente na poesia brasileira.

Por isso, também, é que seu livro ganha um valor de manifesto.

EDNEIA RODRIGUES RIBEIRO é doutora em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Minas Gerais). Atua como professora de

Literatura, no Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG), Campus Montes Claros. Pesquisadora da obra de João Cabral de Melo Neto há mais de uma década, descobriu dezenas de textos inéditos do poeta. Como responsável pela seção de "Inéditos e de Dispersos", colaborou na organização da *Poesia completa* de João Cabral, lançada em 2020 pela Editora Alfaguara, com organização de Antonio Carlos Secchin.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATHAYDE, Félix. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, FBN, 1998.

FIUZA, Solange. "Cartas inéditas de João Cabral a Alberto de Serpa. O planejamento de O cavalo de todas as cores". *Revista Alea*. v. 21/1, pp. 157-174, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/24179/13401>. Acesso em: 12 jul. 2021.

FOTOBIOGRAFIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO. Org. Eucanaã Ferraz; coordenação Valéria Lamego. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2021.

INSTITUTO MOREIRA SALES. *Cadernos de Literatura Brasileira*: João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996.

INVENTÁRIO analítico de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Arquivo-Museu de Literatura Brasileira: Fundação Casa de Rui Barbosa.

MAMEDE, Zila. *Civil Geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*. São Paulo: Nobel, 1987.

MARQUES, Ivan. *João Cabral de Melo Neto*: uma biografia. São Paulo: Todavia, 2021.

MELO NETO, João Cabral de. *A poesia brasileira* (Texto inédito). Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB). Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB). Seção: Produção Intelectual. Pasta: Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto. 1954, fls. 146-175.

MELO NETO, João Cabral de. Programa de rádio: *Romanceiro da Inconfidência*. In: Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB). Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB). Seção: "Produção Intelectual". Pasta: "Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto". 1953, fls. 49-50.

MELO NETO, João Cabral de. Programa de rádio: *O exílio das elites*. In: Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB). Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB). Seção: "Produção Intelectual". Pasta: "Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto". 1953, fls. 51-52.

MELO NETO, João Cabral de. Ensaio: “Notas sobre a poesia taurina de Rafael Alberti”. In: *Diário de Pernambuco*, edição 00286, de 14/12/1952. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_13&PagFis=0&Pesq=notas%20sobre%20a%20poesia%20taurina%20de%20rafael%20alberti>. Acesso em: 12/01/2017.
MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Org.: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Organização de Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.
MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Org.: Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2014. Lisboa: Glaciar, 2014.
MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Organização, estabelecimento de texto, prefácio e notas: Antonio Carlos Secchin; com a colaboração de Edneia R. Ribeiro. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.
MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. *O arquivo das Índias e o Brasil*: *documentos para a História do Brasil existentes no Arquivo das Índias de Sevilha*. Pesquisa: João Cabral de Melo Neto, com prefácio de José Honório Rodrigues. Comissão de Estudos de Textos da História do Brasil. Brasília: Divisão de Documentação/Seção de Publicações, 1966.
MONTEIRO, Karla. *Samuel Wainer: o homem que estava lá*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
RIBEIRO, Edneia Rodrigues. *Um Museu de duas faces: poesia de circunstância em João Cabral de Melo Neto*. 2019. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/32331>. Acesso em 22 dez. 2022
SIQUEIRA, Joelma Santana. “Palestra: O poeta João Cabral de Melo Neto no Jornal do Brasil de 1940 a 1960”. In: *I Encontro Internacional de Poesia – 100+1 anos de João Cabral de Melo Neto*. UNESP – Campus Araraquara, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uJ3usV4d3OY>. Acesso: 20 mar. 2022.

PINTURA, TIPOGRAFIA, TAUROMAQUIA: NOTAS CRÍTICAS NA IMPRENSA

IVAN MARQUES

Pintura moderna, tipografia e arte sobre touros são os temas dos três breves artigos de João Cabral de Melo Neto, publicados na imprensa brasileira em meados do século XX, que o leitor encontra nas páginas seguintes.

O primeiro, "Sobre a exposição Portinari", foi escrito em 1943, quando o poeta, que estreara no ano anterior com *Pedra do sono*, vivia ainda em Pernambuco. Ao comentar os painéis de temas bíblicos que integravam a obra recente de Portinari, João Cabral aponta uma transformação na arte do pintor, que, a seu ver, já não poderia mais ser definida com o termo "deformação". O que o articulista ressalta é "um movimento para a criação de uma realidade plástica", uma independência em relação ao assunto, inesperada em um "pintor brasileiro" — traços que vincula ao interesse então despertado no artista pelo cubismo. Tais lições de depuração e libertação, por serem "sobretudo estéticas", segundo ele, não serviriam apenas para profissionais da pintura. É fácil perceber a correspondência entre as ideias expostas no artigo e a concepção de imagem poética pura e autônoma que ele apresentava em seus primeiros poemas.

Publicado em 1954, época em João Cabral, afastado do Itamaraty, se encontrava no Rio de Janeiro, o segundo texto, "Nota sobre os livros de poesia", é um breve comentário sobre *A luta corporal*, livro de estreia de Ferreira Gullar. Curiosamente, em vez de apreciar a experimentação poética do angustiado autor maranhense, Cabral se restringe ao trabalho gráfico, elogiando-o com a autoridade de quem conhecia o ofício. A nota chega a especular se o uso sóbrio e correto da tipografia deveria ser creditado às pesquisas formais de Gullar, à sua experiência com a "matéria da palavra". Mas o que ressalta, afinal, é a necessidade, em qualquer volume de poesia, de o livro estar subordinado ao texto.

Já o terceiro artigo une pintura e tauromaquia. Em 1961, no breve período em que residiu em Brasília, embora advertindo que vivia uma fase de desinteresse pelas artes gráficas e pela crítica de arte, João Cabral

escreveu um artigo sobre as litografias feitas em Madri com o tema das corridas de touros pelo pintor baiano João Garboggini Quaglia. Aqui, as considerações estéticas dão lugar a anotações oriundas de sua vasta experiência como frequentador de arenas. Só um especialista no assunto poderia perceber que, ao variar o ângulo de observação do espetáculo, Quaglia pudera escapar ao automatismo dos artistas espanhóis. Estes representavam as cenas adotando um ângulo em que jamais as viam, isto é, o ponto de vista dos fotógrafos e dos demais toureiros. A liberdade de Quaglia foi assim posta em relevo, em contraposição às repetições da "enorme massa de arte de touros".

Nos três artigos, escritos em momentos diversos da carreira do poeta, reiteram-se, portanto, não apenas o constante apreço pela visualidade, aspecto central da poética cabralina, mas a sua fina atenção, como crítico, às demais expressões artísticas com as quais dialogou ao longo da vida.

SOBRE A EXPOSIÇÃO PORTINARI
DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 18 JUL. 1943

Numa destas tardes da exposição Portinari, percorrendo com Luiz Jardim os salões da Escola de Belas Artes, disse-lhe, e estou ainda hoje sem saber se ele terá ouvido a observação, feita em voz baixa e quase para não ser percebida, que a palavra *deformação*, empregada pelo público para dizer de sua repulsa aos monstros da arte moderna e que também os críticos mais gramaticais já incorporaram a seu vocabulário indiscutível, já não poderia mais servir para exprimir o que tem obtido o pintor de "Café" em seus últimos painéis: os da Rádio Tupi e a série de assuntos bíblicos. Agora que a observação me volta, não me parece de todo sem interesse para significar a mudança considerável na natureza da obra do pintor, e de que esses painéis são o resultado mais recente. Daí me servir dele nesta nota, agora sem que seja possível conseguir o equivalente tipográfico de uma entonação baixa e enviesada.

É evidente, antes de tudo, que esta inutilidade – essa decadência — da palavra deformação, vai aqui registada, tomando-se-a em seu sentido não se pode precisar mais a infinidade de subsentidos que ela vem ganhando nessa espécie de oficialização pela crítica da pintura. Isto é, acho que só muito dificilmente será possível, no caso, remontar, não à origem, mas ao valor léxico da palavra (seu uso humilde), independente dos que ela acaba assimilando, por uma ação bem curiosa que normalmente devia dirigir.

O que eu quero dizer, mais ou menos, é que, menos do que o comentário de uma forma, uma alteração ou uma variação em torno da forma do objeto, o que se verifica nas últimas obras do pintor paulista, é um movimento para a criação de uma realidade plástica, em que nenhuma intenção, fora propriamente da criação mesma, predomina.

Não há dúvida que nenhuma semelhança se pode estabelecer entre o sentido dado à palavra pelo público irritado diante dos quadros e pelo crítico fazendo sua análise. No primeiro caso o que há é uma repulsa diante do *horrendo* (isto é, diante do que se é incapaz de sentir), ao passo que para a crítica (essa é uma espécie de divisor comum, que tento tirar) vale como a acepção de uma visão nova do objeto, de uma interpretação pessoal da natureza. Pois é com esse valor novo que observo a decadência da palavra. Decadência a implicar também uma outra, mais considerável: a do crítico firmado no princípio de arte significando impressão (ou expressão) da natureza, tolerante muitas vezes com a variedade e a intensidade dessa interpretação, mas sempre olhando os quadros do ponto de vista da natureza.

É nesse sentido, nesse movimento para a criatividade, e por isso não acho de todo inútil lembrar o interesse recente do pintor pelo cubismo, que encaro como da maior importância para a obra de Portinari, sua última experiência. Como é nele que se deve ir procurar a razão das até então não atingidas liberdade e pureza, aqui tão surpreendentes.

E é com esse sentido em vista que seria bem ilustrativo um estudo da evolução do pintor através de suas diversas fases: nenhuma dificuldade haveria em se reconhecer o crescimento desse espírito de depuração e libertação.

A só comparação, por exemplo, dos murais do Ministério da Educação com a série de painéis pintados para a Biblioteca de Washington é por demais evidente para ser lançada assim às pressas numa indicação ligeira como é esta aqui. E isso porque ambos, apesar de feitos em torno dos assuntos que haveriam de trazer para o pintor o adjetivo, tão difícil em arte, de ser tomado em seus justos termos, de pintor brasileiro, parecem indicar uma diversa atitude diante da noção de documento. Atitude de que a mais recente, os painéis da Biblioteca de Washington, que vemos se desenvolver ainda mais com a série de quadros de que embora tão brasileiros ninguém pensaria mais em chamar documentário, representa uma muito maior independência a respeito do assunto, um sintoma já do que ele viria a conseguir nos últimos trabalhos.

Nestes, a própria escolha de temas bíblicos, mais do que a resultante de qualquer acontecimento psicológico ou pessoal do pintor, é o fim de um caminho que ele vem percorrendo, à procura dessa maior pureza e dessa maior liberdade. Isto é: diante desses temas bíblicos, enquanto uns ficam a condenar a ausência de um tratamento propriamente religioso e outros a atribuir a circunstâncias do tempo esse atual interesse por temas de uma tal dor e de um tal patético, o que me surge como mais evidente é a possibilidade de revelar através deles – e seria um ponto interessante a estabelecer, a liberdade que deixam, nos artistas, os temas bíblicos - aquela liberdade e pureza que são, a meu ver, as duas principais lições dessa exposição. Lições não somente profissionais, para pintores. Lições sobretudo estéticas.

NOTA SOBRE OS LIVROS DE POESIA
ÚLTIMA HORA, 7 AGO. 1954

O livro *A luta corporal*, com que estreia o jovem poeta Ferreira Gullar, mostra uma justa compreensão do que é a arte da tipografia. Impresso em papel absolutamente pobre, sem nenhum desses adornos provincianos ainda tão usados entre nós para dar caráter de luxo a uma impressão cara, o livro é um dos trabalhos gráficos mais simpáticos publicados ultimamente. Podia dizer, também, que é um dos trabalhos gráficos mais inteligentes e um dos poucos a mostrar uma compreensão correta do livro, não como objeto de adorno ou mostruário de requintes gráficos, mas como meio de transmissão de determinada mensagem, tanto mais realizado quanto mais perfeitamente ajustar-se a seu texto e contribuir para sua completa apreensão.

Não sei se é ao Sr. Ferreira Gullar ou ao seu editor que se deve lançar o crédito por esse exemplo de bom uso dos meios da tipografia. Talvez seja à própria experiência poética do sr. Ferreira Gullar e ao fato de que, em suas pesquisas com a palavra e com o verso, a disposição de pretos e brancos desempenha um papel essencial. Como quer que seja, cabe o registro desse bom exemplo de livro vivo, ajustado e servindo a seu texto, sem nada do simples depósito de poemas que vemos correntemente.

Não é só para experiências do tipo da do sr. Ferreira Gullar, tão ligadas à matéria da palavra, ou para experiências ligadas ao aspecto plástico dos poemas, como a dos *Calligrammes* de Apollinaire, que o objeto livro tem que ser levado em conta. Também não é só em

experiências como a do *Un coup de dés*… de Mallarmé, em que o jogo de elementos tipográficos é fonte de poesia, que a necessidade aparece de se explorar recursos puramente gráficos. O livro, principalmente o livro de poesia, mesmo quando o autor não procure impor leis especiais à leitura do verso, tem de estar subordinado ao texto: deve, quando nada, não pesar sobre o texto, com todos os adornos e ilustrações que, em geral, vemos associados à ideia de edição de luxo.

CORRIDAS DE TOUROS
JORNAL DE LETRAS, JUN. 1961

O pintor Quaglia me pede para escrever alguma coisa na frente da série de litografias que fez em Madrid com o tema das corridas de touros. Como seu pedido parece se ter dirigido, apenas, ao brasileiro que em vários anos de Espanha teve ocasião de assistir a centenas de corridas, sinto-me desobrigado de falar de suas litografias enquanto litografias — coisa que me teria sido possível e até agradável há alguns anos atrás, antes de meu atual desinteresse pelas artes gráficas; e como ele é de uma grande geração de pintores posterior à minha última saída do Brasil, sinto-me também desobrigado de falar de suas litografias em relação com sua obra anterior, que ficou no Brasil, e que desconheço (coisa, também, que me teria sido agradável fazer antes de meu desinteresse presente pela crítica de artes plásticas).

Assim, o que me cabe é dizer alguma coisa sobre essas litografias em relação com o espetáculo corridas de touros e em relação com a arte que esse espetáculo fez desenvolver-se na Espanha.

Uma pessoa que tenha vivido na Espanha e se tenha interessado pelas corridas de touros e pela pintura, desenho e gravura que elas têm inspirado, não poderá deixar de fazer a seguinte observação: a de que o autor destas litografias frequentou assiduamente as praças de touros e muito pouco, ou nada, as exposições, revistas, jornais, livros de reprodução em que são divulgados os trabalhos de seus confrades espanhóis sobre o tema. Creio mesmo que a uma pessoa que tenha visto um número considerável de corridas não será difícil dizer onde o pintor Quaglia se sentava. A mim, me parece que num *tendido* de sombra, nem alto nem baixo, numa daquelas filas limite em que o *tendido* alto passa a ser baixo, com a consequente, e brusca, mudança de preço. Talvez a descoberta deste fato, e que é indicado pelo ângulo da maior parte das

cenas fixadas nestas litografias, não tenha importância aparente para a avaliação da qualidade do trabalho. Creio entretanto que tem: porque o ângulo destas composições, por ser absolutamente inusual nas cenas de touros fixadas correntemente, leva a uma segunda observação: a de que seu autor pouco viu o que existe em matéria de arte-sobre-corridas-de-touros, e pôde colocar-se dessa forma, inteiramente à margem do automatismo que parece marcar quase todos os que na Espanha são seduzidos pelo assunto.

Para definir em que consiste esse automatismo direi o seguinte: à exceção de matadores, banderilheiros e picadores que estão na arena, e da centena de agregados, fotógrafos, autoridades e auxiliares que contemplam do estreito corredor que a circunda, todo o mundo, inclusive os pintores, tem uma visão da corrida mais ou menos de cima para baixo, num ângulo mais elevado ou menos elevado do que o do lugar habitual em que se sentava o pintor Quaglia, mas nunca, ou raríssimas vezes, do mesmo nível daquele das pessoas que estão no tal corredor. Entretanto, quase todos os que pintam ou desenham cenas de corridas, do desenhista de jornal ao cartelista, passando pelo artista-artista que busca o assunto por motivos de necessidade expressional, quase todos usam, invariavelmente, o ângulo em que jamais as viram, o ângulo normal em que as veem os outros toureiros e essas poucas pessoas dentre as quais os fotógrafos. E aqui está o que me parece ser a origem desse automatismo. O pintor espanhol que vê diariamente fotografias de cenas de corridas e quadros, desenhos, gravuras influenciadas, conscientemente ou inconscientemente, por essas fotografias, parece haver perdido a liberdade de abordar a composição de uma dessas cenas com a liberdade de Quaglia, que as fixa de seu *tendido* entre alto e baixo, e nunca querendo parecer que estava no corredor que dá volta à arena. Essa liberdade dá a todas suas composições uma qualidade de novidade e de frescura quase inédita – pelo menos a quem está familiarizado com a enorme massa de arte de touros, boa e má, que se produz na Espanha.

Como disse, esta observação seria natural a qualquer pessoa familiarizada com a numerosíssima arte-sobre-corrida-de-touros. Por isso é de lamentar que esta série de litografias vá circular entre um público estranho ao espetáculo. Mas penso que esse esclarecimento sobre a novidade que existe nestas composições poderá tranquilizar o público brasileiro a que se destinam sobre a qualidade destes trabalhos enquanto apreciar todas as pequenas minúcias do fazer, contidas nestas litografias,

minúcias hoje em dia tão de moda, senão para o público que compra obras de arte, sim para a crítica que escreve sobre elas e que, em última análise, é quem leva o público a comprá-las.

IVAN MARQUES é professor da área de Literatura Brasileira da FFLCH/USP e pesquisador do CNPq. Autor de *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte* (Editora 34, 2011), *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920* (Casa da Palavra, 2013) e *João Cabral de Melo Neto: uma biografia* (Todavia, 2021), entre outros livros.

Homenagem

pa Cabral de Me

PREGÃO TU

do

Reci

POESIA

Alcides

Villaça

Sem tradução

eu disse ao poeta árabe Adonis
eu pedi ao velho e grande poeta árabe Adonis
(eu que nada sei do árabe)
“pode me dizer um poema seu
em árabe?”

ele me olhou por um momento
e começou a dizer
em árabe
um poema seu
na música da poesia

a música
vinha tão do fundo do poeta árabe
vinha tão do fundo de sua língua árabe
que eu a ouvi perfeitamente:
era a mesma de quando morávamos todos
naquela grande caverna
e nos reconheci nessa música
como se jamais nos houvéssemos dispersado
em nossas caminhadas

Quadrilha de três bem-amados (rascunho)

JOÃO – Sem ser severino aprendi a morrer nascendo em nome da pedra que me fala, da cabra que me escarpa. Faca de ponta escreve na rocha, não passo na areia. Convoquei abelhas, seu balé exato, vício picante. Ferro.
MANUEL - Danço de moço um tango com a vida. A melancolia assine os momentos bons de poesia: rosa no galho, pombas no beco, meninos na rua, aviões levando o soprinho tísico, lições de partir. Manu.
CARLOS - Pedra não contorno: gasto passo a passo o chão de Minas com um olho nos céus. Medito, sim, o boi que me olha: nos ruminamos para aprender o alto calar dentro do pronunciamento. Mar de morros e itabiras de ferro.
JOÃO – Por onde passasse eu tinha que ter um nome que na verdade eu não tinha. Lacei o nome alheio que me batiza, toureiro que cerca, ademir que guia, ferreiro que ferra duro e outras sinas válidas do reino da pedra.
MANUEL – Educativa a vida, meu bem. Vivo o cartaz de rua, teu pequeno tropeço, teu sorriso. Apanho tudo num papelucho que cresce no meu bolso até mostrar sua pétala mais alta e te dizer: bom dia, pra depois silenciar.
CARLOS - Meus coringas marcham comigo sete vezes por semana e não param de rodar. Cimento a rosa, mas ela se abre para dentro e perfura o chão com seu áporo. Meu espelho, meu enigma. Se puder, não saberei.
JOÃO: Contar histórias bem que conto, quer ver? Era uma vez a vez de ser uma neta e uma avó, límpidas como cachaça, e uma culpa. Outra? Era uma vez um rio que via e falava. Outra? Era uma vez a hora de eu não ser, de apenas narrar o ser/severo.
MANUEL - Ouço de longe um pregão de feira: são olhos de uma criança, redondos, que me pedem um verso. Faço e vou lhe dar mas o menino se foi num balão para que só ficasse a vontade do verso, a verdade do menino, eu parado e menino.
CARLOS – Quando escuto Manuel sei que perdi uma outra vida. É dele o ouro difícil do mais perto. Se eu voltasse pela minha estrada

pegaria Manuel pelo braço só para ouvir seu respiro, seu inspiro, seu suspiro elegante, seu destemor.
JOÃO: Quando Manuel respira sinto o tanto do pouco que sobra, e aí me confunde. Nessa sua porta só entra ele, sua família, seu mundo. Às vezes penso que meu avesso é um manuel do outro lado do rio, mas não juro.
MANUEL – Me deparo com Carlos só quando ele não está. Bato em sua porta e ele surge sem abrir. Tem altas mágicas, e eu queria só a luz das luas sem os demônios noturnos, só. Mas ele escala a noite, teimoso como uma palmeira.
JOÃO – Já havia Manuel, já havia Carlos, mas não havia João: então armei esse manequim e lhe dei o pulmão automático, ventríloquo e sábio. Dei-lhe um ritmo que não havia nas danças; suprimi a música; ficou o corpo, curvado em si.
CARLOS – Quando escuto João minha outra metade se perde: a casca fala pelo dentro e não preciso de chave. João sabe o que quer, quer o que eu não quero. Queria o que João sabe melhor sem usar, e que eu uso melhor por não saber.
MANUEL – Me deparo com João e me arrepio: são outros capiberibes, de águas quadradas. Só meus olhos são secos: meu olhar é úmido, por vezes poça pequena, sem lágrima. Eu e João às vezes nos imitamos muito aquém do além.
JOÃO – Ainda que eu viesse a morrer deixaria rotas para que não me seguissem sem se extraviarem. Meu esquadro aprendeu o segredo da lebre, que só está de onde partiu quando o tiro é exato como aprendi a dar.
CARLOS – Ainda que eu viesse a morrer, só me confirmaria num amém a Minas. Meu fantasma abraçaria o anjo e se diluiriam ambos no horizonte violeta, enquanto meu melhor risinho ecoasse na catedral mais alta do vilarejo.
MANUEL – Ainda que eu viesse a morrer, a maçã mais viva repousaria sobre a mesa, chamando pelo hóspede, cadê o moço que estava aqui. A cortina da janela do quinto andar se abriria toda por um segundo: só o que eu visse era o mundo.

Suicida cabralino

Vai-se um suicida a seu juízo.
É própria sua avenida.
Apaga da memória a vida,
vale a manhã tarde tardia.

Nunca olhei algum nos olhos
logo antes da partida.
Nunca perguntei aonde ia
a quem houvesse decidido.

Se algum me prometesse um dia
me mandar de suicida uma notícia,
eu lhe diria que me dissesse
o que há além de tal honraria.

Conforme fosse, também iria
atrás de festa só minha.
Só pra dizer: “A mim não chamam.
A mim me leva minha companhia.”

ALCIDES VILLAÇA é professor sênior na área de Literatura Brasileira da FFLCH/USP, na qual ingressou como docente em 1973 e se aposentou como Titular em 2022. Fez mestrado e doutorado sob a orientação do Prof. Alfredo Bosi. Dedica-se sobretudo a estudar poetas brasileiros modernos e a ficção de Machado de Assis. Tem colaborado como crítico em vários periódicos. É autor dos livros de poesia *O tempo e outros remorsos* (Ática,1975), *Viagem de trem* (Duas Cidades, 1988), *O invisível* (Editora 34, 2011), *Ondas curtas* (Cosac Naify, 2014) e do estudo crítico *Passos de Drummond* (Cosac Naify, 2006).

Ricardo

Aleixo

O que importa

Digo
“meu poema”
como quem diz
“meu gato”.

Não é
o pronome
que
importa.

Nem é o poema
em si.
Nem o gato
em si.

O que importa é
haver em mim
algo do poema,
um quê

do gato e, talvez,
no poema
e
no gato,

um mínimo
do meu mim
mesmo
(meu tanto

de poema,
meu querer
ser
gato).

Nunca tive
um poema.
Não tenho
um gato.

Duas rezas

Manhã cedo,
assim que acordo,
eu transformo
em reza forte
a bela resposta
de Nina Simone
numa entrevista:
"Ser livre é
não ter medo".

Depois eu rezo
a lembrança de
outra bela resposta,
a da líder camponesa
Margarida Maria
Alves, morta
pelo latifúndio:
"Medo nós tem,
mas não usa".

Num mundo (abismo

mais triste
do que a carne
dos livros
fechados na estante
só mesmo
a visão
de um mundo
em que persiste
como uma espécie
de peste
a “humanimaldade”
nossa
de cada dia

meu pessimismo
como lhe é próprio
resiste
mas ao fim
cede e admite:

é num mundo (abismo
sem fundo)
assim
que existe
a poesia
que um
augusto
existe

Artista intermídia e pesquisador de Literaturas, outras artes e mídias, RICARDO ALEIXO recebeu da UFMG, em 2021, o título de Notório Saber, equivalente ao grau de doutor. Tem 18 livros publicados, dentre os quais se destacam *Modelos vivos* (Ed. Crisálida, 2010) e os mais recentes, *Extraquadro* (Ed. Impressões de Minas/LIRA, 2021 - um dos 5 finalistas do Prêmio Jabuti 2022), *Sonhei com o anjo da guarda o resto da noite* (Todavia, 2022) e *Campo Alegre* (Conceito Editorial, col. BH - A Cidade de Cada Um, 2022). Suas obras mesclam poesia, prosa ficcional, filosofia, etnopoética, antropologia, história, música, radioarte, artes visuais, vídeo, dança, teatro, performance e estudos urbanos. Já fez performances em quase todos os estados brasileiros e nos seguintes países: Argentina, Alemanha, Portugal, EUA, Espanha, México, França e Suíça. Tem obras expostas nas mostras permanentes *Rua da Língua* e *Falares* (Museu da Língua Portuguesa/SP).

LIVROS NA MESA

VIDA COM FIGURAS: A BIOGRAFIA VISUAL DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

PAULO FERRAZ

FOTOBIOGRAFIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO
EUCANAÃ FERRAZ (ORG.)
RIO DE JANEIRO: VERSO BRASIL, 2021

Entre os anos 1980 e 1990, três fotobiografias marcaram esse gênero ainda hoje pouco difundido em nosso meio editorial: *A imagem de Mário*, *Bandeira: a vida inteira* e *Drummond frente e verso*, reunindo em cada uma delas uma espécie de galeria da memória visual da poesia modernista brasileira. Muito embora as fotografias, manuscritos e demais ilustrações tivessem por foco a vida privada, a curiosidade dos leitores se via desviada para os possíveis nexos entre as situações capturadas e as obras dos poetas, como se apenas o contexto pudesse explicá-las de algum modo. Havia algo de documental na iconografia exibida, como convém, mas também algo limítrofe com a celebração, o que é mais apropriado às hagiografias. A propósito, alguns dos seus retratos fazem parte do imaginário nacional, como uma espécie de monumento à poesia e à inteligência nacional, tanto que Mário e Drummond chegaram a emprestar seus traços e sua consistência histórica para cédulas nacionais ao tempo em que os valores derretiam do dia para a noite.

É mais que compreensível que, naquele remate do século XX, faltasse, entretanto, um volume similar dedicado a João Cabral de Melo Neto, cuja figura não chega a ser tão icônica, a despeito de sua poesia em certos momentos ter ultrapassado, em influência, as dos demais. Se a imagem de Bandeira ao violão ou lendo jornal, assim como o sorriso e a sombra de Mário ou o semblante circunspecto e tímido de Drummond sentado no meio de uma sala fazem parte de nosso repertório, seria custoso para a maioria dos leitores indicar qual o mais representativo dos retratos cabralinos. Curiosamente, não teríamos a mesma dificuldade em escolher um verso, porém seu rosto impresso parece que nos escapa. A chegada

de *Fotobiografia de João Cabral de Melo Neto,* com organização de Eucanaã Ferraz, nos permite justamente mirar mais fundo nos olhos de um poeta que, tendo vivido por mais de quatro décadas no exterior, longe das lentes nacionais, soube como poucos construir imagens. Até então, o mais próximo que havia era o exemplar que em 1996 inaugurou os *Cadernos de literatura brasileira*.

Um arquivo, mesmo devidamente catalogado, por si só, é um conjunto de documentos inertes que preserva informações do passado, é verdade, mas dificilmente se presta a esmiuçar um determinado evento ou período. No caso da fotobiografia, como nas paredes de um museu ou, melhor ainda, num documentário cinematográfico, o que temos é um minucioso processo de pesquisa, escolha e montagem levado a cabo por Ferraz que tem por finalidade compor uma narrativa muito particular, pois é disso que se trata, contar o percurso de vida de um dos maiores poetas brasileiros, empregando para tanto testemunhos íntimos, literários e até mesmo burocráticos, afinal toda pessoa, renomada ou desconhecida, toda casa e toda paisagem com as quais se relacionou e ficaram fisicamente preservadas nos permitem resgatar algo de sua experiência passada, vivida entre o Recife e o Rio de Janeiro, passando por outras cidades com as quais interagiu emocional e intelectualmente. Os historiadores literários partiriam desses mesmos documentos para elaborar sua própria interpretação, contudo o que a montagem de Ferraz nos oferece é, a cada um de nós leitores, a oportunidade de recriarmos sua linha do tempo a partir de suas sugestões, elegendo cenas e fatos que mais nos afeiçoam ao biografado.

O primeiro destaque cabe à divulgação de um acervo privado de fotografias que apresentam não apenas João Cabral de Melo Neto, poeta e diplomata, mas também o Joca ou Jó, como era chamado, alguém que poucos tiveram a chance de conhecer e conviver. Esse acervo inclui imagens de engenhos pernambucanos de sua infância e momentos da vida doméstica ao lado da esposa Stella Maria e dos filhos, além da presença de Adela Sanches, funcionária que acompanhou a família por mais de três décadas, do casal Maria da Saudade e Murilo Mendes e também de Lauro Escorel, nem sempre perto fisicamente, por também representar o Brasil em diferentes postos, mas um interlocutor indispensável para se conhecer Cabral para além dos poemas. Paradoxalmente, algo também se extrai das ausências ou do limitado comparecimento, como o de Drummond, que só se entrevê numa foto

de seu casamento, embora se insinue pela correspondência entre ambos, decerto menos como o amigo a quem dedicara seus primeiros livros e mais como o mestre a quem admirava, mas com quem rivalizava em idêntica proporção. Da mesma forma, nota-se a pouca participação de Bandeira, Vinícius de Moraes, Rubem Braga, Joaquim Cardozo, Otto Lara Resende e Clarice Lispector, por exemplo, o que não se explica pela inexistência de documentos de seus encontros e diálogos.

Para além de uma inevitável satisfação de bisbilhoteiros, especialmente essas fotos familiares oferecem ao leitor o acesso a um universo particular que, a despeito do discurso cerebral repetido por Cabral e seus intérpretes, revelam as suas relações mais íntimas e afetuosas, que são parte integrante de sua poética. Aliás, a organização da fotobiografia é muito feliz em amarrar as imagens com poemas e trechos de entrevistas, não no sentido de orientar interpretações, mas sim no de dar a ver um poeta complexo, incansável na defesa intransigente de seu programa estético, mas permanentemente assombrado pela necessidade de aceitação e reconhecimento. O mesmo se pode dizer da mais que acertada inserção de bilhetes, manuscritos, capas, recortes da imprensa e cartazes que despertam nos leitores o trânsito por distintas temporalidades e variadas camadas geográficas. Como é o caso dos exemplares impressos por Cabral em sua primeira temporada em Barcelona para seu selo O Livro Inconsútil, raridade bibliográfica que, associada às suas fotos com o grupo Dau al Set e com Joan Miró, conta visualmente sua rica experiência catalã. Por sinal, sua silhueta fotografada por Stella com as ondas do mar de Sitges seguramente é candidata a entrar para uma futura seleção de seus retratos.

Ainda nesse sentido, a edição se beneficia com uma gama de outras alusões à Espanha, cuja paisagem e cultura disputavam com Pernambuco seu gênio criativo. Todos sabemos de sua paixão pela tourada, porém até então havia escassos registros de seu comparecimento nas arenas e de seu convívio com toureiros, com os quais manteve laços de admiração e amizade que o deixavam ainda mais entranhado no universo concreto da tauromaquia, se é que alguém pudesse supor que seu interesse fosse exclusivamente pelos seus símbolos. Da mesma forma, as cenas servilhanas nos transportam para a fascinante atmosfera andaluza dos músicos e bailarinas de flamenco com os quais nos deparamos ao longo de sua obra. Ainda no tocante aos palcos, as páginas dedicadas à apresentação de *Morte e vida severina* igualmente nos fazem

vivenciar essa surpreendente encenação que tanto comoveu o poeta pernambucano, apagando ligeiramente o gosto amargo que há anos o acompanhava em decorrência da frustração de ver seus versos rejeitados por Maria Clara Machado, que encomendara o auto.

Como narrativa, surpreende um pouco a coincidência de justamente quando os aparelhos fotográficos se vulgarizam, menos instantâneos seus são inseridos, salvo os de caráter oficial e jornalístico, seja recebendo prêmios, seja sendo merecidamente homenageado, por isso saímos sem conhecer melhor sua rotina no Senegal, no Equador, em Honduras e mesmo em Portugal. A ausência de Stella em parte dessas missões, algumas vezes por ter optado em permanecer mais tempo no Rio ao lado dos filhos ou cuidando de assuntos do casal, talvez tenha contribuído com a sensação que nos passa de Cabral não ter estabelecido laços intelectuais com outros países que não a Espanha. Entretanto, alguns registros são bastante inusitados, como na apresentação de suas credenciais como embaixador ao presidente senegalês, e também poeta, Léopold Senghor, vestido com o fardão da Academia Brasileira de Letras, na qual tomou posse em 1969.

Como se o organizador acelerasse o ritmo de sua trama, seus últimos vinte anos ocupam poucas páginas, dando porventura a equivocada impressão de estarmos não diante de um fechamento, mas de um epílogo, no qual ganham espaço as capas não apenas de seus últimos livros, mas também as dos estudos críticos que se somaram à sua poética, o que de certo modo referenda a percepção de sua maior importância para os leitores mais experientes. Sem querer fazer ilações, mas essa sensação de ser seu próprio sobrevivente era algo que o atormentava há muito tempo, sobretudo o temor de se repetir ou, pior, de perder a agudez criativa, o que se via materializado em uma autoironia de que sua obra havia se encerrado aos quarenta e cinco anos. Sua velhice ao lado da segunda esposa, a poeta Marly de Oliveira, que está presente em apenas uma fotografia e uma dedicatória, foi a de um homem recluso, de poucas e concorridas aparições públicas, como sua participação ao lado de Joan Brossa e John Ashbery num evento no MAM/RJ em 1993 e no lançamento de suas obras completas em 1994. Ainda assim, esporadicamente, e sem manifestar muito entusiasmo, se deixava fotografar no seu apartamento com vista para a Baía de Guanabara. O efusivo sorriso ao lado de Ferreira Gullar é quase uma exceção, em contraste com o semblante cansado de outras fotografias dessa altura de sua vida.

É inquestionável que a curadoria de Ferraz atinge seu objetivo principal, pois se trata de uma envolvente travessia visual pela trajetória cabralina, o que permite nos achegar à pessoa por trás do poeta, inclusive identificando os momentos descontraídos nos quais transparecem mais afetos e outros nos quais, posando para a câmera, predomina a seriedade da postura comedida, aliás, Cabral soube sim mesclar ambas as maneiras de se expressar no mundo das letras, deixando desde cedo patente que toda existência passa a ser mineral quando em estado de palavra.

Em grande medida, a edição não exige amparos externos, no entanto conhecer alguns detalhes da sua cronologia contribui muito para apreender com mais clareza certas passagens de sua vida e mesmo aspectos de sua personalidade muitas vezes intransigente e, por isso mesmo, nem sempre amistosa, afinal, como há de ser com todos os escritores fora dos livros, se via atingido por contradições e algumas vezes até por uma estranha insegurança que o levava à fronteira da angústia.

Que o leitor da poesia cabralina não conheça as particularidades de seus afazeres diários e de seu humor não chega a ser nenhuma surpresa, como muito provavelmente também deve ignorar suas escolhas e recusas, em face da extrema discrição pública do poeta, que media cada palavra ao tratar de si e de suas opiniões, fixando sua própria análise de seu papel na poesia brasileira, razão pela qual se torna ainda mais louvável o desafio de se escrever sobre ele, não apenas por ser arredio, quando o assunto era falar de si, mas por se mostrar avesso a qualquer traço de subjetivismo. A fotobiografia, em si, já se configura como uma empreitada tão extraordinária quanto devida, contudo àqueles que almejarem ir além dos documentos e ampliar a leitura de cada imagem escolhida, recomenda-se outra empreitada que vem a público celebrar seu centenário, o livro *João Cabral de Melo Neto: uma biografia,* fruto da pesquisa de Ivan Marques.

Aquilo que nos escapa ao olhar podemos encontrar no texto de Marques, sobretudo situações e momentos relevantes que ficam um tanto vagas ou muito abertas, como seus anos de formação no Recife na companhia de Willy Lewin, Vicente do Rego Monteiro, Lêdo Ivo, Breno Accioly, entre outros companheiros que se reuniam no Café Lafayette, ou aspectos menos evidentes de sua carreira profissional, tão exitosa quanto fastidiosa, em permanente conflito com seus interesses literários, o que não pode ser deduzido apenas pela reprodução de suas identidades funcionais, como seu afastamento do Itamaraty motivado por uma carta

supostamente conspiratória que o vinculava ao comunismo em plena Guerra Fria, que o obrigou a regressar ao Brasil, período no qual, por necessidades também financeiras, já que foi desligado sem vencimentos, pôde se dedicar ao jornalismo, à tradução e dar passos decisivos em sua linguagem estética, que já se entrevia em *O cão sem plumas* e é consubstanciada em *O rio*.

A avaliação mais detida sobre episódios como esses, além de pormenores de suas relações, desmistifica a personagem construída ao seu redor, "o homem sem alma", como se disse em outra ocasião, na medida em que passamos a conhecer as nuances de seu comportamento e de sua personalidade. Dentre as muitas manifestações que faz a respeito da criação literária, Cabral compara o leitor ao torcedor de touradas, que espera o máximo do toureiro até a sua morte, diferente do torcedor de futebol, que compreende e aceita que há um momento de paulatino recolhimento do jogador. Ele próprio talvez não tenha se convencido disso e foi até o final exigente consigo e essa exigência talvez explique seus últimos anos marcados pela depressão e pela tristeza, justo quando recebia as maiores homenagens que um escritor poderia receber.

A escrita fluida e abrangente de Marques está ancorada em um minucioso exame de uma soma variada de fontes documentais e testemunhais, mas essas fontes não acompanham seu texto, salvo algumas poucas ilustrações. Por sua vez, a preciosa seleção iconográfica e a organização primorosa de Ferraz, amparadas por uma editoração que valoriza espacialmente cada documento, como sua caligrafia abrindo e fechando o livro, o selo de sua gráfica-editora nos versos da capa e contracapa, além de páginas inteiras para um desenho de Miró ou um artigo de jornal, apresentam ao leitor um João Cabral por inteiro, ainda que toda essa riqueza visual exija bastante das legendas e dos breves sumários temporais. Podemos, assim, dizer que as duas obras são complementares, o que uma apresenta a outra descreve e interpreta, formando uma proveitosa parceria. Agora duplamente biografado, além de seu lugar há muito garantido no cânone modernista, Cabral conquista também seu posto em nosso museu imaginário.

PAULO FERRAZ, doutorando no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, é poeta, tradutor e professor de escrita criativa. Autor de quatro livros de poemas, com edições no Brasil, México e Equador, tendo sido sua última obra, *Vícios de imanência*, semifinalista do prêmio Oceanos de 2019. Participou de festivais e encontros literários na Colômbia, Cuba, Equador, EUA, Espanha, México, Ucrânia e Uruguai. E-mail: paulo.rogerio.ferraz@usp.br.

NAS MARGENS DO SILÊNCIO: *JOÃO CABRAL DE PONTA A PONTA*, DE ANTONIO CARLOS SECCHIN

CRISTIANO SANTIAGO RAMOS

JOÃO CABRAL DE PONTA A PONTA
ANTONIO CARLOS SECCHIN
RECIFE: CEPE EDITORA, 2020

Antes mesmo de se debruçar sobre as 598 páginas da obra *João Cabral de ponta a ponta*, é provável que o leitor nela reconheça um caso muitíssimo especial dentro da literatura brasileira. Até entre os chamados "profissionais da literatura", são poucos os que se dedicam realmente a estudar o poeta pernambucano; a maioria apenas reproduz o que guardou das salas de aula, dos manuais, eventos etc. Assim, quem não se dá por satisfeito com tais abordagens, quem se interessa por coletâneas de ensaios sobre a produção de João Cabral de Melo Neto, certamente tem consciência do quão singular e relevante é a exegese do professor, crítico e poeta, membro da Academia Brasileira de Letras, Antonio Carlos Secchin. Contribuição esta que, durante trinta e cinco anos, jamais deixou de ser revista e ampliada pelo autor.

Quando dos recém-completados cem anos de João Cabral, foi a vez de a Companhia Editora de Pernambuco (Cepe) reeditar esse capítulo essencial da fortuna crítica cabralina. Além de material inédito (com destaque para o texto "Drummond e Cabral: afagos & alfinetes"), o volume traz a totalidade de ensaios veiculados em edições anteriores da obra do crítico: *João Cabral: a poesia do menos* (1985), *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios* (1999) e *João Cabral: uma fala só lâmina* (2014).[1]

1 O livro *João Cabral: a poesia do menos* foi lançado pela editora Duas Cidades em 1985; nele, Secchin analisava a produção cabralina desde *Pedra do sono* (1942) até *Uma faca só lâmina* (1956). O livro recebeu uma edição revista e ampliada pela editora Topboooks em 1999, com o título *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios*. Nesta, o recorte de obras comentadas chegou até *A escola das facas* (1980). Quinze anos depois, foi a vez de a Cosac Naify publicar *João Cabral: uma fala só lâmina*, versão que apresentou estudos sobre todos os livros de poesia de João Cabral de Melo Neto.

Com a chegada do vírus da Covid-19 ao Brasil, muitas das publicações e eventos ligados ao centenário do escritor foram adaptados para as plataformas digitais, adiados ou mesmo cancelados. Dadas as dificuldades do cenário pandêmico, o lugar de Secchin entre os especialistas em João Cabral se tornou ainda mais reconhecido e explorado. E não faltaram resiliência e disposição ao ensaísta carioca, que, aos quase setenta anos, manteve agenda permanente de lançamentos, entrevistas, palestras e debates virtuais. Lembrando que, além da reedição de seus trabalhos sobre a poética cabralina, Secchin também organizou, prefaciou e anotou a recente *Poesia completa* de João Cabral (Alfaguara, 2020), em colaboração com Edneia Rodrigues Ribeiro.

Mesmo quando se toma por medida apenas os "canônicos", raros são os escritores brasileiros que conquistaram e mantiveram desde sempre tantos espaços na mídia, atenção de críticos e teóricos influentes, interesse das editoras, dos curadores, editais. E não é de hoje que essa recepção impressiona. Quando a poeta e bibliotecária Zila Mamede preparou o *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982* (Nobel, 1987), foram necessárias mais de quinhentas páginas para dar conta do que até então se publicara. Se reeditado nos dias de hoje, tal levantamento receberia ao menos um tomo adicional. Tomo este no qual, justa e seguramente, constariam ressaltados os ensaios publicados em 1985 – premiados pelo Instituto Nacional do Livro e pela Academia Brasileira de Letras –, do jovem e já respeitado professor Antonio Carlos Secchin.

Embora ausente do *Civil geometria*, pode-se ler *João Cabral: a poesia do menos* como um capítulo de transição, ânimo novo, mas ainda profundamente ligado àquela monumental fortuna publicada entre os anos 1960 e 1980: estudos realizados por nomes como Antonio Candido, Luiz Costa Lima, Benedito Nunes, José Guilherme Merquior, Haroldo de Campos, Lauro Escorel, João Alexandre Barbosa, Antonio Houaiss, Modesto Carone, Marta de Senna e Sebastião Uchôa Leite. Sem prejuízo aos limites desta resenha, vale registrar que, ao contrário do que muitas vezes ainda se lê ou escuta, tais estudos não foram responsáveis pelos lugares-comuns que até hoje conformam e, não raro, empobrecem pesquisas e debates sobre o legado cabralino. Ao contrário, grande parte foi motivada justamente pelo desejo de problematizar clichês surgidos nos decênios anteriores, quando a recepção à obra do pernambucano se

deu basicamente através da "crítica de rodapé" veiculada pelos jornais, cadernos e revistas da época.

Ocorre que aquelas exegeses dos anos 60 aos 80 (desenvolvidas por autores que ou já haviam publicado resenhas de rodapé, ou iniciaram suas pesquisas em ambientes acadêmicos), sofreram processos em que foram gradativamente recortadas, diluídas e distorcidas; seus vestígios – quando mal lidos – tornaram-se matéria-prima para dissertações preguiçosas e páginas apressadas de manuais literários, muletas para repórteres e professores inseguros, até chegarem praticamente irreconhecíveis aos "resumos" distribuídos em forma de apostilas a vestibulandos e concurseiros. Pesquisadores e teóricos sérios, no entanto, ao retornarem àquela fortuna cabralina, jamais deixaram de encontrar rica e variada fonte (tanto de notáveis lacunas, quanto de ideias e problemas a serem atualizados).

Uma das falhas mais costumeiras daqueles que precariamente visitavam a fortuna cabralina restou não só evitada, mas vertida em oportunidade por Antonio Carlos Secchin. Ao invés de parafrasear as obras de referência dedicadas aos primeiros títulos de João Cabral, contrabandeando e forçando exegeses anteriores para que cobrissem genericamente os demais trabalhos do poeta, o ensaísta carioca decidiu tratar em detalhes, e separadamente, de cada livro de João Cabral – decisão que resultou nos ensaios autônomos que compõem a "Parte I" da coletânea reeditada pela Cepe; seção esta que, agora, dá título à reunião: *João Cabral de ponta a ponta*.

Além de não recorrer a atalhos que elidissem sensíveis diferenças na produção cabralina, Secchin foi tão econômico nas citações aos críticos antecessores que houve quem o acusasse de não lhes dar o devido crédito – ressalva que o próprio fez questão de antecipar e responder logo na introdução da obra aqui resenhada. Assim, se a fortuna crítica de João Cabral foi "praticamente deixada de lado", o ensaísta sustenta que não foi com o intuito de dissimular influências:

> [...] a bibliografia crítica quase não é citada dentro do livro, mas a ele comparece obliquamente: "de lado". Enquanto versões de um saber frente a um objeto, os juízos sobre João Cabral nos interessaram tanto no que disseram quanto no que omitiram: por que não dialogar igualmente com a lacuna? Na verdade, qualquer texto crítico sobrevive nas margens do silêncio e da omissão legadas pelos discursos que

> o precederam; portanto, só através da escuta atenta dessas falas pregressas é que podemos localizar onde começa o seu silêncio. (p. 14)

Não erra quem verifica até um certo exagero do autor ao confessar ter deixado de lado e oblíqua a contribuição dos seus predecessores. Há pistas muito consistentes de quais obras Secchin tinha em mente enquanto realizava suas próprias investigações, numa trilha de referências que pode ser notada sem grandes dificuldades. Sobre *Pedra do sono* (1941), por exemplo, ele concorda que são poemas nos quais ainda não se prefigura a construção de um espaço lírico próprio de João Cabral, antes rendendo tributo a Murilo Mendes e à poética surrealista: "primado da visualidade, captação plástica do real, valorização do onírico em contraposição às percepções automatizadas do objeto". Ao final da análise, Secchin veicula a expressa e contraposta referência:

> A utilização de vocábulos sem a chancela da "pureza" da tradição lírica, por exemplo, age no sentido de impedir que se sufoque completamente um veio de montagem crítica do texto. Luiz Costa Lima sustenta que já existe no livro uma "raiz que repudia a palavra demasiado poética". Cremos que o poeta não chega a banir a palavra "pura", pois o exclusivismo do "despoetizado" poderia ser tão dogmático quanto à obediência estrita a um purismo vocabular; mas *Pedra do Sono* integra *também* a palavra "não poética", o que já é considerável, se levarmos em conta o ideário estético propalado por alguns corifeus da "geração de 45" a que o poeta, às vezes, é erroneamente assimilado. (p. 29)

Na abertura do texto seguinte, ao se voltar para *Os três mal-amados* (1943), há outra remissão, onde se registra que João Alexandre Barbosa é dos poucos estudiosos que não coloca aquele livro em "posição marginal" dentro da obra cabralina; em vez disso, o crítico dele extrai a noção que comandaria toda a produção do poeta pernambucano: a "imitação da forma" e as complexas relações sujeito/objeto que daí derivam.

Mais adiante, ao chegar em *O cão sem plumas* (1950), Antonio Carlos Secchin sublinha que se trata de movimento diferente daquele apresentado em *Psicologia da composição* (1947), onde se transfere "para o real a didática da mineralização posta em relevo na folha escrita. Agora, o estímulo à produção se origina no espetáculo sensível da paisagem nordestina". E novamente é lançada expressamente a referência:

> Para Haroldo de Campos, João Cabral "passa da desalienação da linguagem ao problema da participação poética". Adiantemos desde logo que a participação será equacionada na tensão constitutiva do texto – faz-se *no* e *enquanto* poema –, e não por meio de "mensagens" que reduziriam a forma a mero suporte de conteúdos prévios, ainda que bem-intencionados. (p. 93).

Assim como as tantas outras presentes em *João Cabral de ponta a ponta*, tais menções evidenciam que Secchin não só reconhecia a importância dos antecessores, como jamais os deixara realmente "de lado". Além das razões por ele apresentadas para a discrição bibliográfica, é possível que suas conhecidas elegância e delicadeza o tenham levado a não oferecer lista exaustiva dos "diálogos", de tal forma que todos os renomados especialistas em João Cabral de Melo Neto puderam se considerar respeitosamente lidos, ainda que "obliquamente". Por sua vez, o que se pode realmente apontar é que Antonio Carlos Secchin não aproveitou da outra margem, daquilo que posteriormente se escreveu sobre o poeta pernambucano, seja na imprensa, em livros ou nas academias. Mesmo ao revisá-los e ampliá-los, aquelas leituras críticas anteriores ao surgimento do seu livro seguiram como norte dialógico dos ensaios aqui resenhados.

De volta à estrutura da coletânea, se a "Parte I" aborda cada obra de João Cabral em separado, cabe à seção seguinte do livro ratificar e destacar linhas de força presentes na vasta produção do pernambucano. Não se trata de síntese, de conclusão às jornadas empreendidas nos ensaios anteriores. Mas, ainda assim, autônomos, eles confirmam a impressão deixada ao longo da reunião: de maneira não ostensiva, não sacrificando as particularidades dos poemas, há um indisfarçável esforço de construir liames em *João Cabral de ponta a ponta* – o que resulta, por exemplo, na frequente utilização de termos como "marcos", "marcas" e "marcadas". Algo que, em se tratando de Antonio Carlos Secchin e de seu extremado zelo com as palavras, não pode ser ignorado.

Apenas para ilustrar esse cuidado com a linguagem, entre as quatro edições do livro, nas curtíssimas introduções oferecidas pelo autor, é possível encontrar sutis mas importantes mudanças, tais como ao substituir "amputar" por "retirar do signo esse excesso"; ou ao trocar "não como um neutro espaço de onde as palavras emanariam resgatadas numa pureza original" por "espaço neutro onde as palavras emergiriam em pureza original"; em vez de "mostrar a articulação dialética entre

a palavra esvaziada do poema e o espaço cultural e social que ela incorpora", tem-se "mostrar a articulação entre a palavra esvaziada...", ou ainda "intentaremos mostrar as articulações...".

Importante ainda alertar que os excertos até aqui utilizados não evidenciam o movimento que rege todo o *João Cabral de ponta a ponta*. Em cada ensaio, após as citações e impressões gerais, o poeta-crítico reajusta as lentes e foca nos detalhes intrínsecos de cada jornada cabralina; parafraseando-o, Secchin vai do elemento menor, o fonema, até o maior, pois "entre o fonema e o livro, atravessam-se a palavra, o verso, a estrofe e o poema, num progressivo alargamento do campo de referência". Tudo isso com equilíbrio, sem recair em excessos formalistas que dificultem a experiência de leitores não especializados.

Em 2025, essa obra fundamental chegará ao quadragésimo aniversário. Caso seja revista, provavelmente receberá análise dos esparsos e inéditos poemas cabralinos inseridos na recente edição da *Poesia completa*. E, se o ensaísta conceder maior liberdade editorial ao projeto, quem sabe lhe não acrescentam também paratextos, presenças de outros colaboradores que não só homenageiem Secchin e o seu objeto de estudo, o poeta João Cabral de Melo Neto, mas também – e ainda que *obliquamente* – ofereçam novas margens, falas e silêncios?

CRISTIANO SANTIAGO RAMOS é graduado em Comunicação Social e mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco. Atualmente, trabalha em livro inédito sobre a fortuna crítica cabralina. E-mail: cristianoramospe@gmail.com.

O TESTEMUNHO DA CRÍTICA

MARLON AUGUSTO BARBOSA

SENA & SOPHIA: CENTENÁRIOS
GILDA SANTOS, LUCI RUAS, TERESA CRISTINA CERDEIRA (ORGS.)
RIO DE JANEIRO: BAZAR DO TEMPO, 2020

Em uma carta endereçada a Jorge de Sena, com data de Lisboa, 20 de março de 1961, Sophia de Mello Breyner Andresen agradece por ter recebido de seu amigo os livros *Poesia* [I] e *Andanças do Demónio*. Desses dois, Sophia destaca o impacto que o de poesia havia despertado nela: "o livro deu-me uma extraordinária impressão de grandeza. Uma grandeza que é estilo, precisão, exactidão, força, construção e mais ainda testemunho".[1] Quase 60 anos depois poderíamos nos apropriar de suas palavras – relançá-las –, mas, dessa vez, não para dizer da impressão que um livro de poemas, de Jorge de Sena ou da própria Sophia de Mello Breyner Andresen. poderia causar em seus leitores, mas a impressão que nos suscita um conjunto de textos dedicados à obra dos dois autores.

Trata-se do volume *Sena & Sophia: centenários*, organizado por três professoras da Universidade Federal do Rio de Janeiro: Gilda Santos, Luci Ruas e Teresa Cristina Cerdeira, publicado em 2020, pela editora Bazar do Tempo. Um livro do qual eu poderia dizer facilmente que figura como um "gesto de amor" e, também, "testemunho dum mundo onde a poesia foi a única liberdade". Não recupero ao acaso a palavra "testemunho". Curiosamente, alguns dos textos que aparecem no livro são verdadeiros testemunhos que entrelaçam uma convivência real de alguns críticos com Sena ou Sophia e, também, uma convivência muitas vezes apenas com as suas obras. Talvez o livro esteja nos dizendo de um certo exercício testemunhal da crítica. Ou que, talvez, mais que um testemunho endereçado a outros leitores, o livro possa também

1 ANDRESEN, S. M. B. & SENA, J., *Correspondência 1959-1978*. Lisboa: Guerra e Paz, 2006, p. 28.

ser pensado como uma longa carta escrita sobre e para Sena e Sophia. Carta, diga-se de passagem, assinada por quarenta estudiosos. Carta/testemunho que diz, para todos aqueles que se debruçam ou que se debruçarão sobre o livro, de duas vastas obras que se disseminam não apenas em Portugal, mas também no Brasil. De uma carta/testemunho que diz do interesse que inúmeros pesquisadores brasileiros (e não só) têm pela importante obra desses dois autores. Alguns são nomes importantes que já fazem parte de uma referência bibliográfica consolidada sobre os dois poetas e, também, novos pesquisadores que agora inscrevem os seus nomes ao lado dos mais experientes. Pensadores, poetas, ensaístas vindos de diversas partes do Brasil, de Portugal, da Itália e dos Estados Unidos – leitores-viajantes que não só atravessam as duas obras como testemunham sobre a importância desses dois grandes poetas portugueses.

Já é bastante conhecida a interlocução crítica e afetiva entre ambos. Basta nos debruçarmos sobre a correspondência mantida entre ambos ao longo de toda a vida, organizada por Mécia de Sena e Maria Andresen Sousa Tavares, duas figuras extremamente cuidadosas no tratamento do espólio literário dos respectivos escritores. E, agora, poderíamos dizer que todos esses pensadores, pesquisadores, poetas, ensaístas e professores também entram nessa conversa infinita que a poesia possibilita – modo singular de uma conversa que se estabelece entre autor e leitor. Em uma carta de Maurice Blanchot a Vadim Kosovoi podemos ler algo sobre essa ideia de uma conversa infinita: "Quando alguém se levanta de muito longe para nos fazer ouvir palavras vivas, ricas de sentido, é como se o círculo dos anos queimados traçasse em torno do amigo desconhecido, o mais precioso, o mais caro, um anel que não se romperá".[2] Ou ainda, recuperando um fragmento do prefácio que Teresa Cerdeira escreve para o livro: "A literatura não cessa de dizer. A nós cabe saber escutá-la". E eu acrescentaria: para dizer de novo.

Eu gosto de pensar que esse livro – essa conversa infinita – parece uma pequena biblioteca de ensaios: o livro se transforma em um espaço comum onde encontramos a convivência de diferentes modos de se falar da poesia; fala que, em constante metamorfose, ganha sempre uma nova dimensão pelas mãos de um crítico. Um livro importante para os estudiosos não apenas da obra de Sophia de Mello Breyner Andresen e

2 BLANCHOT, M. *Cartas a Vadim Kosovoi*: 1976-1988. São Paulo: Lumme Editor, 2012, p. 50.

Jorge de Sena, mas também para estudiosos da poesia em geral. Teresa Cristina Cerdeira utiliza no prefácio a expressão "retalhos poéticos" para falar dos fragmentos escolhidos ou dos fragmentos poéticos que nos revelam os caminhos que os leitores viajantes selecionaram da obra desses dois autores – retalhos que valem também como uma antologia nem um pouco convencional que o volume nos traz. Antologia de retalhos, pequena e rara biblioteca. Antologia de poemas ou fragmentos de ensaios que cada texto traz.

Vale a pena destacar que o livro nasceu a partir de um congresso realizado entre 2 e 5 de setembro de 2019, em dois espaços, o Real Gabinete Português de Leitura e a Universidade Federal do Rio de Janeiro, tendo o apoio de várias entidades, sendo decisivos os da Fundação Calouste Gulbenkian e do Camões – Instituto da Cooperação e da Língua. O *congresso* (etimologicamente o "lugar de lutar junto", de "dar passos junto" como resgata Teresa Cristina Cerdeira) foi organizado em comemoração ao centenário de nascimento dos dois poetas – ambos nascidos em Lisboa, "com uma diferença de quatro dias no mesmo mês de novembro de 1919". E o livro algumas vezes aponta para uma memória do "estar junto": "Estar aqui com convosco", podemos ler nas primeiras linhas do texto de Luís Filipe Castro Mendes – aquele que abre a seleção de ensaios e artigos. Talvez seja importante ressaltar que o evento aconteceu de modo presencial, já a publicação ocorreu em um tempo em que estar junto era difícil.

O livro é dividido em quatro seções, cada uma delas apresentando como epígrafe um poema de Sena ou Sophia: 1. Átrio: "em redor da mesa"; 2. Sena: "capitão de tempestades" – "com textos dedicados à obra literária e crítica de Jorge de Sena", e também ao seu trabalho de tradutor e antologizador, textos com considerações sobre o tempo e a história, e outros sobre os "ecos jornalísticos de sua morte"; 3. Sophia: "no esplendor da maresia" – "com textos dedicados à obra poética da escritora e ao seu trabalho de contista, e de sua produção para a literatura infanto-juvenil; 4. Sena & Sophia & outras vozes: "cartas poemas e notícias" – que "recolhe textos que se voltam para as relações entre os dois amigos e para as relações que cada um deles estabeleceu com outros escritores". Além dessas quatro seções, temos o prefácio, "Celebrar Sena & Sophia", ao qual já me referi algumas vezes, assinado por Teresa Cristina Cerdeira, cujo título sinaliza para um sentido maior: fazer as honras. Não se trata de uma simples apresentação, mas

de uma análise aguçada que atravessa pontos de contato entre os dois grandes escritores.

Em "A prisioneira", quinto volume de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, o personagem Bergotte, escritor reconhecido e admirado pelo narrador do livro, morre após sentir uma dor súbita. E o narrador nos fala, como se estivesse de algum modo celebrando a vida que os livros do escritor nos transmitissem: "Enterraram-no, mas durante toda a noite fúnebre, nas vitrinas iluminadas, seus livros, dispostos de três em três, velavam como anjos de asas abertas e pareciam, para aquele que não existia mais, o símbolo de sua ressurreição". Eu poderia dizer que um dos poemas de Sophia parece responder à fala do narrador de Proust: da noite e do silêncio [de] "onde emergimos". E o livro que agora temos a chance de ler – esse que já está nas vitrinas iluminadas das livrarias e de diversos sites – é aquela luz bruxuleante, símbolo de uma ressurreição de onde emergem mais uma vez os poetas.

MARLON AUGUSTO BARBOSA é, atualmente, pesquisador de pós-doutorado em Literatura Portuguesa (Bolsista Pós-Doutorado Nota 10 da Faperj). Possui doutorado e mestrado em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ. E-mail: marlonaugusto@letras.ufrj.br.